河出文庫

憂鬱と官能を教えた学校 上

【バークリー・メソッド】によって俯瞰される

20世紀商業音楽史

調律、調性および旋律・和声

菊地成孔＋大谷能生

河出書房新社

CamScannerでスキャン

憂鬱と官能を教えた学校　上巻　目次

菊地成孔によるまえがき　7

2002年4月11日
第1講　調律　11

2002年4月18日
第2講　調性I　71

2002年4月25日
第3講　調性II　121

[illegible]　170

2002年5月2日
第4講　旋律・和声I　173

二〇〇二年五月二九日
第5講 旋律・和声Ⅱ 231

二〇〇二年六月五日
第6講 旋律・和声Ⅲ 297

標柱 シリンガーとバークリーの理論をめぐって……石塚潤一 339

二〇一〇年二月五日
補講 文庫版あとがき対談Ⅰ 357

憂鬱と官能を教えた学校　上

CamScannerでスキャン

◉本書は、2002年5月1日から6月26日にかけて映画美学校で行われた「音楽美学講座・商業音楽理論史」（全12回）の講義内容をもとに構成されている。

◉講義は菊地成孔、大谷能生によって行われた。本文は煩雑になることを避けるため、二人の発言を組み合わせ、話者を「僕」という人称に統一する作業を経て作られている。

◉本文中では、音名を縦組みで、コード名を横組みで示してある。

CamScannerでスキャン

菊地成孔によるまえがき

この本は、ある特定の学校について、ある特定の学校が、二ヶ月間だけ行った講義の記録だ。

かのアテネ・フランセが映画の学校を始めた。赤瀬川原平が講師だったことで有名な、あの伝説のアート・スクールから名を採った「映画美学校」は、関係者の誰もが予想もしなかった成功を収めたに違いない。語学は、映画を経由して、次の教育の対象を、美術でも演劇でもなく、音楽に定めた。

この、世界に類例を見ないアート・スクールの増設様式は、コーディネーターである岸野雄一氏が、映画人であると同時に特異で優秀な音楽家であることが強く作用したものだ。「映画美学校／音楽美学講座」と、控えめに銘打たれた、全一二回という中規模なカリキュラムによる、晩春から初夏にかけて行われる実験走行の試走ドライヴァーに任命された時に、僕が考えたことは二つあった。

ひとつは、バークリー・メソッドと呼ばれる、ある音楽教育システムの黄昏を、漠然と

暮れさせずに再認識、再獲得するのは今しかない。という、自分の外部に向けられた一種の使命感。もうひとつは、校舎である京橋の古いビルの向かいにある、老舗の鰻屋の黄昏を漠然と暮れさせずに再認識、再獲得するのは今しかない。という自分の（特に胃の）内部に向けられた一種の使命感。当時、この国を含む世界の音楽シーンは「音響派」と呼ばれる、音質感や空気感の鑑賞を最重要とするミニマリスティックで鬱病的なエレガンスが支配的で、当時、東京のこの地区にある老舗の鰻屋の店内も、同じくミニマリスティックで鬱病的なエレガンスが支配的だった。どちらにも、煙や臭気が消えかかっていたのである。

内外二つの使命感に燃えた僕は、ほとんど数時間で全カリキュラムの内容を書き上げ、後は資料を整理して講義の草稿が準備できれば、鰻屋の店内と映画学校の校舎という二つの空間に意気揚々と臨むばかりになった。

ところが、講義開始の二ヶ月ほど前になると、僕は生まれてから二度目の、強い不安神経症の発作を起こし始め、精神分析療法を開始した。意気揚々どころか、銀座線に乗って渋谷から京橋まで移動することすら危ぶまれる状態になった僕は、当時ジャズの歴史について講演する時の相方だった、音楽家であり批評家である大谷能生に共著者（この企画は、最初から講義録の出版が予定されていた）そして講師補佐としての全面的な協力を仰ぎ、コーディネーターである岸野氏には、僕が動けなくなった場合は大谷が講義をする。という条件を提案しなければいけないことになった。数多の感謝の中での最初のものを彼ら二

人に捧げる。

それから始まった、大谷と僕との、毎講義の直前に行われる草稿の打ち合わせ（それらは全て、適量の精神安定剤と適量以上の煙草とコーヒーを伴って、僕の自宅近所にあるアンナミラーズか台湾式のカフェで行われた）によって、一度の中止もなく、何とか無事に講義を終えたこと、一二回の講義中に鰻屋には五回訪れたこと、講義が終了するまでに僕の劇症発作のほとんどが消えたこと、講義の終了とほぼ同時にナンシー関の訃報が入ったことまでをまえがきとし、この講義録が出版されるまでの経緯をあとがきとする。

菊地成孔

二〇〇二年五月一日

第1講　調律

La Scu...
della malinconia
e la sensualità

CamScannerでスキャン

レジュメ＃1

「「バークリー・メソッド」によって二〇世紀音楽を俯瞰する」というテーゼが本末転倒的であることは言うまでもない。実際は一七二二年の「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」（J・S・バッハ）の完成から、二〇世紀いっぱいまでの間に重畳された音楽理論の、二〇世紀後半における大衆汎用型がバークリー・メソッドなわけだから。

というわけで、最初にネタを割ってしまえば、これは、スロヴェニア出身の精神分析学者であるスラヴォイ・ジジェク★1が監修した『ヒッチコックによるラカン』（トレヴィル／リブロポート　露崎俊和訳　一九九四年）の畏れ多く、臆面もないパクリだ。

難解をもってなるフランスの精神分析学者ジャック・ラカンの理論をベースにヒッチコック映画を分析してゆく……のではなく、逆に「ヒッチコック映画によってラカン理論の正当性を論証していく」という逆転のコンセプト（というか、イタズラのような思いつき）は、優れてチャーミングかつ刺激的なもので、この本自体は（他のジジェクの著作と並んで、あるいは突出して）心配になってしまうほどの面白さと、心配になってしまうほどの難解さが平然と混在する、きわめてスロヴェニア的としか言いようがない魅力を持

った本であり、僕にそんな魔法の剛力のようなエレガントな知力などあるわけはないのだが、せめてジジェクの持つチャーミングさにだけでもあやかりたいと思い、今回の講義のタイトルがこうなった。というわけだ。

バークリー・メソッドという、平均律の子孫であり、二一世紀に入りそろそろ役目を終えようとしているかに見える音韻教育体系の教科書を紐解きながら、二〇世紀の商業音楽の、ひいてはその母体となった一九世紀以前からのあらゆる音楽の影響関係を、通史的に再考察、再獲得することで、二一世紀の音楽のあり方を共に模索していきたい。それがこの講義の目的だ。

一回目の今回はこの講義全体の解説から始め、「調律」として、平均律の完成前から完成、そして、完成からの離脱・破壊の試みまでを駆け足でたどることにする。

はじめに

■Tony Sherwood, His Piano & Rhythm「As Time Goes By」◆音源1

こんにちは。えー、これから始めるのは、実際にこう音を出したりしてですね「キーボードを鳴らす」、いろんな音楽がどのようにできているのかを分析して演奏できるようになる、っていうことを目的とした実学の授業と、教養の授業、つまり二〇世紀商業音楽ってのはどういう歴史の中で成立したのか、っていうような、いわゆる音楽史を学ぶ授業を同時に進めていく、キメラっていうか、悪く言えば折衷的、良く言えば両義的な講義です。

音楽史を学ぶ、ってことですが、歴史ってのは膨大ですからね。膨大な音楽史の、そ

★1——スラヴォイ・ジジェク　Slavoj Žižek（1949-）
スロヴェニアの哲学者。扱うアイテムはロベルト・シューマンからペリー・メイスン・シリーズ、ハリウッド映画と多岐にわたる。『イデオロギーの崇高な対象』（鈴木晶訳、河出書房新社）、『斜めから見る—大衆文化を通してラカン理論へ』（鈴木晶訳、青土社）など邦訳書多数。

◆音源1——Tony Sherwood, His Piano & Rhythm「As Time Goes By」（H. Hupfeld）『Fascinatin' Piano Mood』

ん中のこんな小さな水たまりの微生物を調べる、みたいな研究に一生を捧げる人もいらっしゃいます。だから、たった一二回で何がわかるか？　って言うと、ほとんど何もわからないと言ってもいい。この二ヶ月で僕らがやることはですね、大雑把に言うと、ある視点を基にして、ものすごい大急ぎで音楽史の表面を駆け抜けるようなやり方をします。ダイジェスティヴというか。ですから、途中で出てくる各論に強く興味が湧いたなあ、なんて人がいらっしゃった場合は、是非この後もそれについて研究したりしていただけたら幸いですね。これだけの人数がいるんだから、僕より音感も才能も優れた人間が必ず何人かいるはずで、そういう方が将来音楽家になったり評論家になったりしてくれたら言うことはありません。で、これからの講義の内容が実学寄りになるか、それとも教養寄りになっていくのかってことは、皆さんからのフィードバックによって変わってくると思いますので、質問や希望のある方は遠慮なくどんどん発言をお願いします。

一回目のレジュメ、手元に届いてるかな？　ありますね。レジュメにも書いてある通り、今日は「調律」について、です。レジュメを読んでみてください。はい。えー、「バークリー・メソッドという、平均律の子孫であり、二一世紀に入りそろそろ役目を終えようとしているかに見える音韻教育体系の教科書を紐解きながら」云々、とありますね。この「バークリー・メソッド」というものが、先回りして言ってしまえばね、先ほど言った、われわれの講義を通しての「基になる視点」になります。

ここにいるほとんどの方は、バークリー音楽院★2って名前を聞いたことがあると思

います。バークリー音楽院ってのは、アメリカのボストンにある、商業音楽に関する教育を行う学校です。えー、いろいろなイメージがあると思います。有名なジャズマンをたくさん輩出してきたとか、あるいは逆に、ジャズマンになるためにはそこを出なければならないだとか、今はラップトップ・ミュージックやエンジニアリングの学科が充実しているとか、日本人の学生がすごく多い。とか、ま、いろいろと。

で、その学校の代名詞、というかな。そこで教える、主に和声進行と旋律の関係についてを体系化したきわめて記号的な音楽教育の方法。これが世に言う「バークリー・メソッド」です。このメソッドはですね、レジュメにもある通り、そろそろその歴史的役割を終えようとしている、という言い方も可能だと僕は思っているんですが、このメソ

★2――バークリー音楽院　Berklee College of Music
ボストンの音楽学校。創立以来半世紀以上にわたって世界中から留学生を受け入れ、多数の優秀なポピュラー・ミュージシャンを輩出している。

CamScannerでスキャン

ッドの成り立ちを含めた通史的な流れと、実際のこのメソッドの内容を並行して学びながら、一種の歴史観を提示したい。というのが、この講義のメインテーマです。と言ってもまあ、まだ何が何だかわからないでしょうから（笑）、早速始めましょう。

さて、まずもっとも重要なこと。最初に断っておかなければいけないんだけど、僕自身はバークリー卒ではありません。それどころかアメリカ大陸に足を踏み入れたこともありません。ハワイはあるけど。

じゃあ僕はどういう音楽教育を受けたかっていうと、二〇年前くらいから日本のとある音楽学校が、バークリー・メソッドを紹介して教えるってことを始めまして、僕はその一期生なんですね。

バークリー・メソッドは卒業生が自国に持ち帰って自分の国で教えることができるわけです。正規の分校。というのはないみたいだから、私塾だとか、いろんな形で世界中にあまねく広がっているわけです。権利関係のこととかは僕は詳細は知りませんが、まあゆったりしたものだと思います。日本だと、渡辺貞夫★3さんがバークリー・メソッドを基にした本を書いたり、教室を開いて実際に若手ジャズメンに教えた、というのが一九六〇年代です。ですから、原本の教科書を忠実に翻訳して。という存在ではなくて、ある流派的な閉じた学術大系というより、一般的に流布した思想というかな。ですから、現在では、バークリー亜種、もしくは、汎用型バークリーというか、たくさんの著者の方がバークリー・メソッドをヒナ型にした独自の「音楽理論書」を出している、という

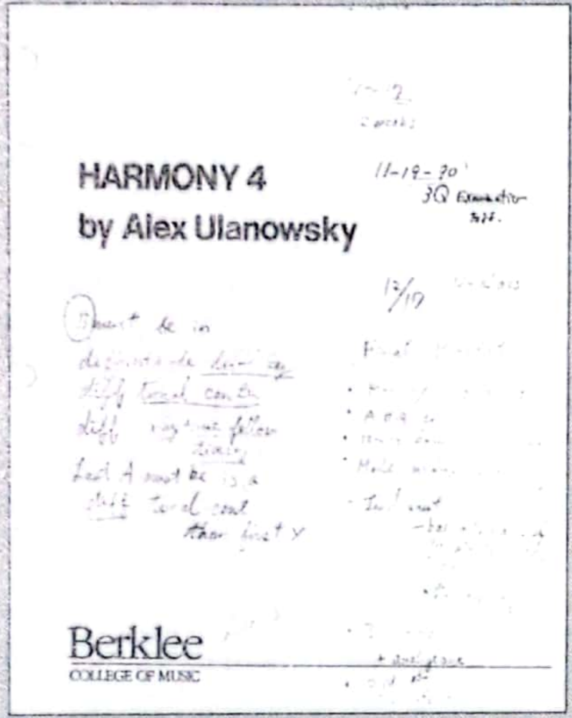
状況です★4。この講義では、僕の習った音楽理論がバークリー・メソッドに概ね忠実である。という前提で、進めていきます。最初に強くお断りしておきたいのは、ここで言う「バークリー・メソッド」というのは、具体的なものではなく、「記号化理論」の象徴としてのアイコンみたいな意味で使っていくということです。

因みにこれが、御本尊バークリーの教科書です●図版1。一九八九年モデル。ジャズ・ピアニストの南博★5さんから借りてきました。開いていくと、ドレミのドはここです。っていう幼稚園みたいなところから始まって、ハーモニー・クラスが「ハーモニー1」から「ハーモニー4」まであります。4まで来ると、これもう、いわゆるごりごりのバークリー・メソッド。音程その他の全てを数字に置き換えて、あらゆる和声進行と旋

★3――渡辺貞夫　Sadao Watanabe（1933-）
サックス奏者。18歳で上京、プロとしての演奏活動に入る。1953年秋吉敏子のコージー・カルテットに入団、秋吉留学後にバンドを引き継ぎ、さまざまなセッションを経た後、本人もバークリー音楽院へ留学する。1965年帰国。以後、日本におけるモダン・ジャズ・プレイヤーの第一人者として、現在まで第一線で活躍し続けている。

★4――たくさんの著者の方が…
現在は、小林亜星を校長に擁したパン・ミュージックスクールがバークリーと提携して音楽教育にあたっている。

●図版1　バークリー音楽院の教科書



律のヴァリエーションをメカニカルに考えていく。これがバークリー・メソッドの基本精神で、表記や何かの細部や、ちょっとした概念なんかはさっき言ったように何年スパンかで修正されていると思いますが、根幹にあるのはとにかく記号化・数値化です。んで、さてこれが、これから叩き台として使ってゆく、僕が習ったときに使った教科書ね。バークリーの教科書を使った方が講義内容としては学問的・コンセプト的に完璧なんですが、英語だし、あまり厳密にやると、何年の教科書がふさわしいか？　といった緻密なところに行っちゃうので、ざっくりとこれ一冊でいくことにしました。一ページ目を開くと何が書いてあるでしょうか？　ぺろっと。はい。

「音に関する原理」。音の高さと音の大きさと音色の法則。つまりヘルツとデシベルと波形っていうことが書いてある。すぐその横には倍音列っていって、一個の音に含まれている振動数値の序列が書いてある。これ、音響物理のベーシックのベーシックね。

と、さて、ここで、この講義の最重要テーマというべき概念を提示しておきましょう。それは「音響と音韻」です。レジュメにも書いていますが、とにかく全ての音は音韻っていう情報と音響っていう情報によって成り立っている。という風に考えていきます。これから。

音韻っていうのは、言葉に喩えれば、僕のしゃべっている内容が音韻です。音響っていうのは僕の声質だとかしゃべっている調子だとか、言葉の内容じゃなくてサウンドとしての響きの状態のことです。言語学に詳しい方いますか？　これ、何となくシニフィ

アンとかシニフィエだとかサンタグムだとか言いたくなりそうな話ですが、言語学とか構造主義哲学なんかにおけるそういったタームと、ここで言う音楽上のそれをからめて統一的な考えを作る。っていう挑戦、なんかしたくなりますよね？（笑）。でもこれが伏魔殿というか鬼門というか、非常に実現が難しい。ということは過去の歴史が証明していまして、残念ながら成功しているな、という人は僕が知る限り、存在しません。言語学と音楽の間にはルビコンがあるみたいで、もちろんこれは僕にも荷が重い話ですから、この講義ではそこまでの深みに行きませんが、せめてヒントを提示することにはなって、皆さんのうちのどなたかが研究を続けていただけたりしたら素敵だな、という話なんですが、話を戻すと、とにかくここで重要なことは、バークリー式の教育が、五線

★5――南博　Hiroshi Minami（1960-）
ジャズ・ピアニスト。1984年頃からプロとしての活動を開始。1986年東京音楽大学卒、1988年バークリー音楽院に留学。ボストン、ヨーロッパでの演奏活動を経て、現在は東京を中心にセッション、さまざまなバンドのサイドマン、および自己のバンド「GO THERE！」を率いて活躍している。リーダー・アルバムとして南博カルテット『GO THERE！』、南博GO THERE『CELESTIAL INSIDE』（ewe）などがある。菊地成孔プロデュースによる新作『Touches & Velvets』のほか、共演作多数。

CamScannerでスキャン

紙よりもピアノの鍵盤よりも先に、音というもの、音響物理的な構造を一ページ目に記していること。なんですね。これをまず意識してください。

で、このバークリー・メソッドですが、一九四五年にこの学校の母体となる教室が始まります。一九四五年が何の年だかわかる人？　まったくわからない人は？　オッケー。一九四五年は第二次世界大戦が終わった年です。因みに第一次世界大戦が何年から何年までかわからない人？　オッケー。わかる人？　はい。二〇世紀の前半に二つの世界大戦があったわけですけど、バークリーっていうのは一九四五年からスタートします。これはけっこう重要。どう重要かっていうと、えーと、歴史の見取り図を黒板に書きましょうか。

歴史の見取り図

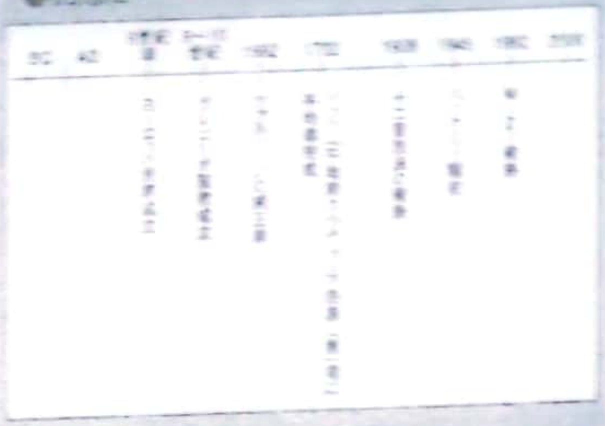
（板書しながら）●図版2今後ですね、一二回にわたって、今から書く表がおぼろげながらも頭に焼きついている、みたいな状況だといいんですけど。まずここがB.C.。で、ずっと来て、ここに六世紀ってのがあります。この六にどういう意味があるかっていうと、現在に繋がる東西ヨーロッパ世界が歴史の中に現れてきた時期ですね、このあたりで。で、まずここに、ツァルリーノ★6の純正律、そして一七二二年に今日の講義のテーマである平均律がほぼ完成する★7と。

このあたり、この時代。一五世紀からの二〇〇年ぐらいの間に、ヨーロッパはゴシッ

クを経て、ルネサンスからバロックっていう時代になる。これが何を意味しているかと言うと、ここから先は近世っていうかな、中世の最後にルネサンス、バロックという形で近世の準備が爆発的に起こる。で、この時代になってくると、ヨーロッパに市民階級っていうのが出てくる、と。音楽家が貴族だとか王様だとかばかりじゃなくて、顔の見えない「市民」という人たちに対して作曲して、それによって人気が決まるっていう状態が、ヨーロッパの歴史の中に生まれます。ヒットチャート、ってものに繋がる、再現性のある商品として大量に消費される、流行り物としての商業音楽の曙です。

それまで音楽というものは、たとえば、教会の中で典礼のためにだけ演奏される宗教音楽なんかは典型だけど、だいたいにして聴くことのできる時間も場所も限定されてい

●図版2



★6——ツァルリーノ　Gioseffo Zarlino（1517-90）
イタリアの作曲家、音楽理論家。著書に『和声論』（1558）。

★7——平均律がほぼ完成する
この授業ではバッハの『平均律クラヴィーア曲集（第一巻）』が完成された1722年を西欧における調律のターニング・ポイントと設定しているが、『平均律クラヴィーア曲集（第一巻）』は、当時は完全平均律ではなく不等分律の一種であるヴェルクマイスター調律で弾かれるのが普通であった。バッハ自身は、中全音律のような自由な移調が不可能な調律には反対しつつ、自作に完全平均律を取り入れることは最後まで拒否している。ただし、この時期から（同年には機能和声の概念を初めて提示した『自然原理に還元した和声論』がラモーによって書かれている）旋法主義、対位法主義的ものから和声的なものへと作曲の基盤が転換されてきたのも事実で、実際当時バッハは無比の和声法家と見なされていた。

たわけですね。それが、中世から近世、近代と移っていく中で、自由市民は生まれるわ、楽譜を大量に流通させる印刷技術は出てくるわ、汎用型の楽器は普及するわってことで、聴きたい時に聴きたい音楽を何度でも聴けるっていう、つまり今僕らが音楽に対して持っているような関係に変わってきた。こういうのは「個人的な欲望の発生」なんて言いますけど、そういった、聴きたかったらお金を出して、聴きたいだけ何度でも聴くことができる。っていう状態が、ここら辺から徐々に生まれてきたわけです。

もちろんね、街角や広場、それにお祭りか何かで簡便な楽器を片手に歌を歌う、ストリート・ミュージックってのはたぶん紀元前からずっとありました。が、そういった音楽には今はとりあえず触れないで進むことにします。現在は優れた中世研究家の方等がいますから、こういった中世ストリート・カルチャーの研究も盛んですが、今話しているのは俗謡の流れじゃなく、西欧の歴史に記録されている「正規」な音楽史上の話ね。キリスト教の教会が中心となってまとめてきた西欧の歴史に記録、編纂されてきた音楽の流れの中で、音楽が近代と共に商業性を強めてくる、と。

で、いよいよ、一七二二年にJ・S・バッハ★8の「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」が発表されます。これが、多くの音楽史が「十二等分平均律の完成」とするポイントなんですが、とりあえずバークリーの話に戻すためにもう少し大急ぎで進もう。その後、僕らの知っているベートーヴェン★9、シューベルト★10、いろいろなものがやってきまして、二〇世紀に入りました。近代をものすごいぶっ飛ばしてしまいますが（笑）、

二〇世紀に入ってここ。真ん中辺で第二次世界大戦。で、バークリーの誕生です。ちょっとジャズ方面の話をすれば、バークリーの設立というのは、ビバップ（bebop）っていうモダン・ジャズの構造的な革命ね、これとリンクしていて、ビバップって音楽の記号性というか被分析性がバークリー・メソッドに大影響を与えて、その結果、後のミッドセンチュリー・アメリカの商業音楽を左右し、掌握すると言ってもいいほどのパワーをバークリーは得ることができた、って立論もできると思うんだけど、その話も後の授業でやりますね。

★8――J・S・バッハ　Johann Sebastian Bach（1685-1750）
　ドイツの作曲家。宮廷礼拝堂付オルガン奏者兼宮廷楽士として、数多くのオルガン、声楽、器楽曲を手掛ける。バロック後期の大家。

★9――ベートーヴェン　Ludwig van Beethoven（1770-1827）
　ドイツの作曲家。宮廷歌手だった父親に、幼い頃からピアノを習う。9つの交響楽を始めとして、多くの器楽、声楽曲を手掛ける。

★10――シューベルト　Franz Schubert（1797-1828）
　オーストリアの作曲家。18歳で作曲した「魔王」を始め、多くの声楽、交響楽、器楽曲を手掛ける。

CamScannerでスキャン

バークリー・メソッドの成り立ち、ナディア・ブーランジェ、記号化

さて、ではバークリー・メソッドを作ったと言われている人は誰か？ これには諸説ありますが、この講義では、二代に渡る創始者を設定しています。最初にナディア・ブーランジェ★11。一八八七年生まれ。ナディア・ブーランジェっていうのはパリのコンセルヴァトワールの和声学の先生だった人です。女性ですね。で、この人は二〇世紀の初頭に今のバークリー・メソッドに繋がる、全ての和声だとかスケール・旋法だとかいうのを全部数学で、要するに整数比で考えて機能的に教えていくっていうシステムをほぼ独力で開発したと言われています★12。ナディア・ブーランジェに関しては、この人の一生を調べるだけで一年がかり二年がかりというタイプの重要な人。非常に面白い人なんですけど、この人のプロフィールに突っ込んでしまうと逸話が面白すぎて止まらなくなって長くなるので（笑）はしょりますが、何でこの人、というか、この時代のある種の音楽家たちがそういった作業をしなくてはならなかったか、っていう背景があるんですね。この時代、二〇世紀の初頭ってのは、ちょっと前から出てきたシェーンベルク★13による十二音技法という、これからやっていく「調性」っていう概念を推し進めていった最果て、を受けて現れたようなメソッドに代表されるような動きが出てきた頃なのね。ヨーロッパでは、これここ、バッハのこれね。一七二二年に平均律を完成

させてからほぼ二〇〇年で、ここにあった理論的な可能性のほとんどリミットにあるような音楽が、世界の中に鳴り響き始めたわけです。

えーと、話をいったん戻して、平均律っていうのは実際どういうことかっていうと、こういう、ピアノの状態［一オクターヴのクロマティック（半音階）を演奏］。つまり全ての鍵盤の間の音程の差が一定ということです。「え？ 最初から一定じゃないの？」って思う人もいるかもしれませんけども、一定じゃなかったんですよ。最初は。原初の音楽からこのシステム［キーボードを適当に弾く］になるまで、長い時間をかけてものすごくゆっくりと進んできたわけです。んで、こうした音程が等分されている、いわばデジタルな調律が完成することによって近代的な「調性」っていう、これは考え始める

★11——ナディア・ブーランジェ Nadia Boulanger (1887-1979)
音楽教育者。1920年代から和声、対位法、楽曲分析等を教える活動に入る。フォンテンブロー及びパリ自宅でのレッスンにおいて、ミシェル・ルグラン、レナード・バーンスタイン、アーロン・コープランド、クインシー・ジョーンズ、アストル・ピアソラなど、多くの優秀な音楽家を指導した。ブーランジェとシリンガーの関係、また彼女の教育方法については石塚論文参照。

★12——ほぼ独力で開発したと言われています
この講義の時点では、われわれはナディア・ブーランジェを和声の記号化に貢献した人物として紹介しているが、その後の調査とディスカッションによって、音楽史的にはそうした事実はなかったと考えるのが正しい、という結論に至った。彼女が手掛けていたのは、他人が記号化した和声のエッセンスを生徒の資質に沿って教えることであり、新しい和声体系や教授法を生み出したわけではない、と彼女自身が自伝において語っている。ではなぜ、彼女の名前が度々バークリー卒業生及びバークリー関係者の口から出てくるのか？ これにはおそらく、バークリー音楽院の成立経緯にまつわる事情が関係している。詳しくは石塚論文参照。

★13——シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951)
作曲家。オーストリア生まれ。1908年頃から、無調的な作品を著わし始め、1918年頃から、新たな調性秩序としての十二音技法の開発に取り組む。ナチスドイツの迫害から逃れるため、パリ経由でアメリカに移住。カルフォルニア大学等で教鞭を執りながら作曲を続ける。画家としても活動し、カンディンスキー、パウル・クレーらとの交流でも知られる。

CamScannerでスキャン

とキリがないほどに広がりのある概念なんですけど、今はきわめて限定的に「キー」のことだと考えてください。短調と長調とあって、ハ短調。とかね。さっき出てきたバッハの「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」は十二キーの短調・長調を網羅するように作られているんですけど、音と音との関係・序列を決める秩序がこのシステムによってきわめて機能的に備えられたわけです。

これは後で大急ぎで振り返りますけど、とにかくこの「平均律によって完備された調性」という、音楽を作るために有効なシステムができて、で、西欧人はそれを二〇〇年使い倒したあげく、もうここで終わり、みたいなところにたどり着くんですね。それが二〇世紀の初頭におけるトピックです。二〇世紀の初頭には、もうほとんど全ての音楽家が、それまで調性っていうものが持っていた秩序と力に従って作曲することから離れて、何調とも言えないような音楽を書き始めています。そういった、平均律っていう概念が持っていた可能性の完成とも破綻とも言える事態を受けて、二〇世紀の前半は、そこからの離脱や破壊、再体系化などさまざまな試みが盛んに行われるようになります。これがかなりね、これから実際に音を聴いて確認していきますけど、いわゆるクラシック音楽はこういった動きを受けて、今世紀初頭から第二次世界大戦前までの間に、もう何が何だかわからない混沌と言えるような状態にまで発展してゆく。で、ナディア・ブーランジェっていう人は、そういった破綻の始まりであった二〇世紀初頭という時代において、和声をあらためて機械化・記号化して明晰さを与えることで、もう一回バッハ

に戻ろうっていう運動の一翼を担ったのね。

この時代のクラシック音楽には二つの大きな潮流があって、片方が十二音技法から音列主義へと流れていく、支配力を失ってしまった古典的な調性に代わる新しい基盤をもう一回作ろうっていう動きです。その極北がトータル・セリエリズムっていう発想で……あー、いきなりこんないっぱい音楽用語並べられてもわかんねえよって人も多数だと思いますが（笑）、んで、もう一方の人たちは「新古典」っていう運動を起こします。これ、特にフランスで流行したんですが、彼らの多くがバッハをセントラル・ドグマにおいて、バッハに帰ろう、と。平均律ができたばかりの状況に戻ろう、ってことになりますが、これがまあ音楽における、どんどん前進していくヨーロッパ近代が初めて行ったリヴァイヴァル現象じゃないかと僕は思うんだけど。ほら、八〇年代ブーム。とか言うでしょ（笑）、あれの最初のやつじゃないかな、これ。んで、それがバッハだった、ってところに後の商業音楽の構造のことを考えると面白いところがあると思ってます。それはまあいいとして、とにかく、歴史の中には何度か音楽が記号的になる時期、音楽を記号的に取り扱おうとする時期があるんです。まず、バッハの平均律。んで、その次に二〇〇年後の、バッハに戻れと言うナディア・ブーランジェ等の新古典主義。で、これがさらに五〇年後のバークリー・メソッドに繋がっていき、さらに言うとＭＩＤＩ（ミディ　電子楽器システムの統一規格）にまで繋がってきますが、とにかくここまででも記号化のピーク・ポイントが三つ出てきました。

これから何度も繰り返して取り上げることになるだろうかなり重要な話をしますが、記号化、つまり音楽の構造をプレハブ住宅だとかレゴブロックみたいに、それ自体には意味がない、入れ替え可能な箱を並べるように考えたいっていう欲望は、これはつまり、音楽を何度でも再現できる「音韻情報」だけに還元して考えるってやり方と相当な親和性があります。「音韻」っていうのは音楽の「内容」、というか、その音楽をぱっと聴いた時に覚えていて、で、後で再現できるような音の情報のことです。

それに対して「音響情報」っていうのは、その時、その場所でしか聴くことのできない音の要素。たとえば、洞窟だとか教会だとかで門外不出のグレゴリオ聖歌みたいなのを聴いたとしますよね、その時に声の残響がすごくいいだとか、ここの教会でしか聴けない石の倍音があるとか、何かそういったことでもってその時、その場所でしか聴くことのできない響きってのが生まれますよね。そういったものは音楽の中でも、記号化して家に持って帰ることができない要素のひとつです。昔は、昔っても大昔で中世とかの話だけど（笑）、音楽っていうのはそれを演奏する時間も場所も決まっていて、で、聴ける階級も決まっていて、極言すると演奏する意味もそれを聴く意味も、つまり音楽をすることの意味も決まっていました。聴いてると楽しいからずっと聴いていたい、踊ってると楽しいからずっと踊ってたい、とか、そういう勝手な行為は言語道断なわけね（笑）。ある時間、ある場所でしか聴けないっていう、音響的な要素と音韻的な要素ががっちり手を組んでいたそういった音楽体験が、市場経済の中で印刷をゲットして、全ての音楽

をどこでも演奏したり聴いたりできるっていう近代的な精神の下でメカニカルに発展させることで商業と結びつき、どんどん大量出版・大量消費されるようなものになっていく。商業化の巨大な流れのひとつとしての、商業音楽の誕生です。商業音楽と非商業音楽っていうものが、ヨーロッパでどういう風にからみながら二〇世紀にどういう形で帰結して、これからどうなるのかっていうのは、この講義の一番最後の日までには、一人一人がヴィジョンを持てるようになってるといいなと思ってるんだけど、こんなことを最初に言われても困りますね（笑）。ま、何となく覚えておいてください。

ちょっと話が錯綜しましたが、とりあえず今の段階でわかってほしいのは、バッハの「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」。ここで現実化されているような音楽の記号化作業によって、音楽が爆発的に再現可能性を得た、つまり、今日的な意味でポップになったっていうことです。バッハの直前にはシュッツ★14っていう人がいて、キリスト教の修道院の典礼音楽という側面から見れば、シュッツもバッハも同じぐらい重要。けれども、われわれはバッハに比べれば圧倒的にシュッツに関しては無知ですよね。バッハには強烈なポピュラリティがある。それはデジタライズとしての平均律と、後で取り上げますが、クロノス時間としての単位律動の導入って側面が、印刷や時計に代表される近代化への準備と呼応しながら音楽に反映されていまして、えー、大バッハなんて彼の一曲を取り上げるだけで一生研究できるみたいな人ですが（笑）、もうどんどんはしょって先に行きますと、それからいろいろあって（笑）平均律とそれによる調性が瀕死の状

態にある中、「バッハに帰ろう」って言っていた新古典派の中心人物であるナディア・ブーランジェによって、バークリー・メソッドの原型が生まれます。そして、バークリー・メソッドは「商業音楽」史の中の、おそらくこれから長く続く歴史の中の、記号化の最初のピークになるわけね。記号化＝商業化＝音韻重視。という構図。ここまで大掴みにわかったかな？　休憩しましょう。

バークリー・メソッドの成り立ち、
ヨーゼフ・シリンガー

さて続けましょう。しかし、実はナディア・ブーランジェはお祖母ちゃんなのね、直接のお父さんはヨーゼフ・シリンガー★15という人です。また一人キーマンが出てきました。この人はテルミン★16と並ぶ謎の人物で、この講義の中の重要人物です。ナディア・ブーランジェの方は正統な音楽史の中でもかなり時間が割かれているんですけど、シリンガー、シュリンジャーと書かれている文献もありますが、発音すらわからないね。原語で書こう、Joseph Schillinger。調べた限りでは要するにロシア系のユダヤ人じゃないかと思いますけども、このヨーゼフ・シリンガー博士という人がナディア・ブーランジェの生徒で、バークリーの開祖であるという言い方を多くのバークリー出身者がしています★17。

シリンガー博士は革命期のロシアでかなり重要な音楽の職に就いていて、で、一九二

○年代後半にアメリカに渡ってアメリカの市民権を得て、で、一九四三年にアメリカで死亡しています。それで、シリンガー博士がアメリカで開いていた音楽の私塾である「シリンガーハウス」がバークリー音楽院の基になっていると言われているんですね。今回大谷君と調べたんだけど、時間があまりなかったこともあって、本当のことはとうとうわからなかった★18。

ただ何人かのバークリー帰りの人たちが、もともとバークリーはバークリーって呼ばれる前にシリンガー教室って呼ばれていた。って言ってるわけ。で、シリンガーっていう人はどういう人なんですかって聞くと、知らない、ってみんな言うんだよね。それで、シリンガーについて調べてみたんですが、結局、図書館で調べた範囲では『ニューグロ

★14——シュッツ　Heinrich Schütz (1585-1672)
ドイツの作曲家。青年期にはイタリアで作曲を学ぶ。宮廷音楽家として、多くの宗教的な器楽、声楽曲を手掛ける。

★15——ヨーゼフ・シリンガー　Joseph Schillinger (1895-1943)
ロシア生まれの音楽理論家、作曲家、音楽教師。ガーシュインの他にも、トミー・ドーシー、ヴァーノン・デューク、ベニー・グッドマン、ジョン・ルイス等多くのポピュラー・ミュージシャンの家庭教師を務めた。詳しくは石塚論文参照。

★16——テルミン　Lev Termen (Leon Theremin) (1896-1993)
ロシアの発明家。電子楽器「テルミン」の発明者。

★17——ヨーゼフ・シリンガー博士という人がナディア・ブーランジェの生徒で…
追跡調査によって、こうした事実はない。ということが明らかになった。このあたり、講義スタートまでにあまり時間が取れず、伝聞や憶測を基にして見切り発車的に発言しているので、第1回目の情報にはかなり誤りが含まれている。しかし、講義の雰囲気を伝える意味も含めてあえて削除・訂正を行わなかった。注釈と石塚論文の情報が正確です。

★18——本当のことはとうとうわからなかった
講義終了後、2年にわたる追跡調査によってさまざまな事実が明らかになった。詳しくはp.339から始まる石塚論文をお読みください。

CamScannerでスキャン

ーブ音楽大事典』からほんの四〇行ほどの資料しか出てきませんでした。これは追跡調査中で、ここが進めばバークリー音楽院前史というものが明晰になり、この講義の立体性が増すわけだけれども。ただ、この、たった四〇行のシリンガーの一生を読むだけでもかなり面白いんだよね。「ウクライナ生まれのアメリカの理論家・教師・作曲家・指揮者」と。一四年から一八年までペテルブルク音楽院で作曲と指揮を学んで最優秀賞を取り、一八年から二二年までウクライナの音楽院の作曲部門主任だった人が、亡命という形かどうかもわからないんだけど、二八年にニューヨークに渡るんですね。で、なんとガーシュイン★[19]の先生です、この人。

ジョージ・ガーシュインっていうのは俗に言うジャズ・スタンダードの根本を作った一人だけど、その先生だったんですね。この先生は口が悪い人で、ガーシュインがクラシックを学びたいんだって言ったら「対位法もわからないのにシンフォニーなんて作るんじゃねえ。このジャズ野郎」って言ったらしい★[20]ですけども（笑）。とにかくこの人は当時のジャズメン、ポップソングの書き手たちが「ジャズ＝酒場の音楽」の作家から脱して、ハイアート、要するにクラシックに出世して、ちゃんとしたシンフォニーを書いて音楽史に組み込まれたいと思った時に先生として頼ったような人だったわけです。で、現在追跡調査中である、この謎のシリンガーハウスはかなりカルティックだったんじゃないか？ と思われるんだけど、っていうか、この時代は、アメリカにおける擬似科学や新興宗教や偽医療の隆盛期でもあって、さまざまなジャンルでかなり怪しげなも

のが跳梁したんだけどね。シリンガーハウスってのも、最初は相当怪しかったんじゃないかと思います。
とはいえ、これもおいおいわかるけど、現行のバークリー・メソッド自体も、隙のない完成された理論ではない、と言えます。細部には穴がいっぱいある。これはまあ、音楽を理論化することの限界ってこともあるし、極言すれば全ての記号理論が持つ限界とも言えるんだけど、後々、正当科学と擬似科学、異端と権威、といった差が音楽にあり得るのか？　という話にもなっていきますが、ああまた先走ってしまった（笑）、最初に言ったように、バークリー・メソッドは二〇世紀でその役割を終えようとしているようにも見えるわけ。今、商業音楽の大半はバークリー・メソッドを学んだオーケストレ

★19——ガーシュイン　George Gershwin（1898-1937）
アメリカの作曲家、ピアノ奏者。ロシア系ユダヤ人の両親の元で育つ。10代の終わり頃からポピュラー・ソングの作曲を始め、作詞を担当する兄アイラとの共作で「アイ・ゴット・リズム」「レディー・ビー・グッド」等、多くのヒット曲を生み出す。その他、「ラプソディー・イン・ブルー」「パリのアメリカ人」等、クラシック音楽の形式による作品も手掛ける。

★20——「対位法もわからないのにシンフォニーなんて作るんじゃねえ。このジャズ野郎」って言ったらしい
これも誤り。言ったのはシリンガーではなく、ロシアの作曲家アレクサンドル・グラズノフ。ただ、シリンガーはいかにもこういうことを言いそうな人間ではある。

CamScannerでスキャン

イターとしてのアレンジャーによるものではなくて、MIDIが使えるプログラマーによって作られたものがほとんどですから。そういう意味において、もう商業音楽の教育機関の中心がバークリー・メソッドである時代はほぼ完全に終わった。というか、バークリーは今や、バークリー・メソッドを習ってアレンジャーになる人の学校と言うより、プログラマーとエンジニアの学校の側面が肥大化しているわけね。とはいえ一方でこれは、MIDI＝打ち込み。の考え方自体がバークリー・メソッドの発展形なんだ、とも言えるわけ。音楽がデジタル化していく流れの果てにMIDI＝打ち込み、という考え方が用意されているという言い方もできます。打ち込みで音楽作ったことがある人ならご存知の通り、あれはもう数値化の果て、と言えなくもないですよね。

とまあ、またしても話を戻すと、バークリー・メソッドっていうのは長い音楽史の中で周期的に訪れる記号化の時期の、今のところ最新のものだということ。で、今回の講義の根本になっている歴史観は、一九四五年、二〇世紀の半ばに出てきたバークリー・メソッドっていう、特にアメリカを中心とした商業音楽の教育体系が平均律の孫だという発想を根本に置いている、と、そこをご理解ください。

バークリー・メソッドによるアレンジの見本、バークリー症候群

では音源を聴いてみましょう。まず、巷にバークリー症候群。という言葉があるんで

すが、そのサンプルを聴きます。

■ The Yosuke Yamashita Big Band「First Bridge」◆音源2

これは山下洋輔★21っていう人が作った『フィールド・オブ・グルーヴス』という最新アルバムの中のオーケストラ曲ですけども。これね、ジャズファンの人ならわかると思うんだけど、一聴して俗に言うバークリー・アレンジです。ま、これを代表にするのはどうかとも思いますが、何にしてもめちゃくちゃバークリーっぽいサウンドですね。で、実際このアルバムのオーケストラ・アレンジメントは、日本のバークリー派と呼ばれている、バークリー卒業者である数名の音楽家によって施され、さながらバークリー・アレンジャーの腕比べみたいな容貌を持ったアルバムなんですけど、ちょっとこれ

◆音源2――The Yosuke Yamashita Big Band「First Bridge」（山下洋輔）「フィールド・オブ・グルーヴス」

★21――山下洋輔　Yosuke Yamashita（1942- ）
ジャズ・ピアニスト。1969年、山下洋輔トリオを結成、フリー・フォームのエネルギッシュな演奏でジャズ界に大きな衝撃を与える。菊地成孔は1988年から彼のグループに在籍。

CamScannerでスキャン

だけ聴くと普通のジャズに聴こえちゃったりしなくもないんだが、一九二〇年代のジャズから丁寧に聴いていくとこの音楽がかなり病的だ、ってことがわかります。どのように病的か、と言いますと、これ、曲の環境を作り出す基本的なドレミファソラシドが、記号的な操作によってどんどん、不自然なまでに変化させられているのね。転調がすごすぎてキーが何だかわからない。もう一回聴いてみましょうか。［再生］はい。どの音が中心となっているか、判別しがたいですね。キーから離れれば離れるほど、複雑なら複雑なほど良いっていうイズムです。これは良い悪いの話ではなく、記号化が生む現象は、当然記号のグルメ化で、どんどん記号情報が煩雑になってくることが高級であるという袋小路に陥るのが不可避である、ということなんです。バークリー病って僕らは呼んでいますが、病っていうとあたかも悪いことのようだけど、別に病は悪いことじゃない。なぜそんな風になるのか、なぜそんなことが起こるのか、というところが問題なんです。バークリー病の症例をもうひとつ聴いてみましょう。

■ Michael Brecker「Don't Try This At Home」 ◆音源3

これも調性わかんないねえ。どれがドレミかわかりづらい。今のは音楽的に細かく言ってしまうと、メロディーも調性感が薄く、ハーモニーも調性感が薄いから、調性感が二重に稀薄ですね。実学に入る前にこんな話をしてもわからない人はムカつくだけだと思いますが（笑）、たとえば童謡やフォークソングといった、ドレミファソラシドっていう調性の根本となる七音だけでできているような音楽と比べると、これはかなり調性

感が弱い。ドレミファソラシドっていう根本の重力から浮かび上がって、その重力を稀薄にする感じ。こういうサウンドも「ああ、バークリーっぽいなあ」とか言われます。

このように、記号の操作が音楽のアレンジメントである、という教育を受けると、結果として、記号的な情報をどんどん複雑化させて、それを一曲の中に爆発するまで詰め込んで喜ぶ。っていう傾向が現れてくることがあります。まあ近代の強迫性ってやつだけど、バークリーの教育はそういった傾向から未だ逃れられていません。というか、バークリーはそういった音韻記号過多の状態をアイデンティファイすることに自身の価値を見出した、と言うこともできるでしょう。それに対するアンチというかな、ちょうど二〇世紀の初頭に調性へのアンチが出てきたように、二〇世紀末にはバークリーへのア

◆音源3——Michael Brecker「Don't Try This At Home」(M. Brecker / Don Grolnick)『Don't Try This At Home』

ンチが出てきて、その結果、今僕らが音楽を音響的に聴く、っていうか、そう聴かざるを得ないような状況、を作り出しています。今、ほら、何でも音響的に聴くでしょ？何よりも「音が良い」っていうことが最重要ですよね。どんな音楽でも。感覚がどんどんミニマリスティックになってきていて、何せ昨今問題にされる質感は「空気感」だからね（笑）。音質、音色。つまり環境まで含めた、全ての音響情報に対する飢餓。僕らはそれほどまでに、音韻の構造分析に疲れ果てて、良い音で聴こうっていうところに追い詰められている。それがバークリーに象徴される、商業音楽＝近代。へのアンチなのかどうか？　って話です。じゃあ、歴史を戻して最初から聴いてみよう。

グレゴリオ聖歌、十二等分平均律成立以前

グレゴリオ聖歌です。プリント❖参考文献1を読んでください。グレゴリオ聖歌が成立するのは、だいたい七世紀の後半です。

■ **グレゴリアン・チャント「枝の主日〈ダビデの子にホザンナ〉」** ◆音源4

これがグレゴリオ聖歌の典型的なあり方ですね。グレゴリオ聖歌の特徴は今聴いたものにだいたい全て入ってますけども、まあわかりますよね。ひとつは和声がありません。単声音楽です。しかも僕らが知っているドレミファですらない。ドレミファソラっていうのは、ある詩の頭文字だけとったものなんで、もともとは歌詞なんですが、今聴いて

いるこれはもちろん、ドレミが整備される何百年も前の音楽です。さらに言えば、ほらこれ、音の間が均等な音階でもない、微妙に音程が揺らいでいる音楽です。今の僕らの持っているピアノの発想からすれば、ここには入り込めない。いくつかの音程が微妙にフラットしていたりシャープしていたりする。

日本の民謡とか、どっかの国の民族音楽とかそうじゃないの？　って思う人いると思うんだけど、その通りです。これは、ヨーロッパの民族音楽ですよね。ドレミ、というか、平均律が完備される前、ヨーロッパもアジアもなくて、みんなこんな感じなわけ。もちろん、後々平均律を作ってゆく人々なんで、細かく見れば萌芽や前兆はいくらでも聴きとれますが、とにかく音程がフラットしたり、ある音程がシャープしたりっていう

✣1――『音楽史』（上・下）カール・ウェルナー（全音楽譜出版社）

◆音源4――The Choir of the Carmelite Priory「Hymn」（trd.）「Gregorian Chant」

のは、その民族、そしてその曲ごとに決まっていたことで、だから、教える時は口伝で教えるしかなかったわけです。三味線習ったり長唄習ったりするような形とグレゴリオ聖歌を習うのは同じで、ある意味、グレゴリオ聖歌の方が厳しくて、食べるものなんかも決まっているんだよね。あと生活時間も体操も決まっていて、トレーナーっていう人がいて、グレゴリオ聖歌を歌う人たちは生活習慣から厳しくて、いつ歌うかも決まっている。

で、グレゴリオ聖歌は全て単声なんですが、これにとうとう二声目が発生した。っていう日が来ます。そのあたりを聴いてみましょう。

■ Ensemble Organum「On the Feast of John Apostle and Evavgelist」 ◆音源5

来た。オクターヴ、ここだ。今、複音になったのわかりますね。今はこうやって大股で進んでいますが、実際は単音の時代が何百年とあって、それがある時、とうとう最初の複音が鳴らされ、それがさらに洗練されて、といった風にゆっくり時間は進んでいくんですが、複音音楽のことをオルガヌムって言います。オルガヌムっていうものはだいたい一〇世紀から発達します。複音はどうやって生まれたかっていうことについてはいろいろな説があるんですけど、こうして、ヨーロッパの音楽は単声の音楽から複声の、多声の音楽に変わって、現在まで、ゆっくりゆっくり、単声から複声に、純正律から不等分平均律へ、それから十二等分平均律へと進化していくわけね。この歴史も、時間の許す限りやります。

この曲だとオクターヴが出てくるところが鮮烈ですね［CDJでオクターヴをループさせながら］。これぱっと聴くと女の子の声に聞こえるよね。当時女性が教会で歌うことは禁じられていましたので、カウンターテナーです。［音源を聴きながら］はいここ。5度と4度があたってる。ドに対するソとファ。［先ほどの曲をキーボードで和音で弾いていく］こういう風に動いてますね。この段階ですでに近代的なコード進行の萌芽があります。とはいえ、これは通奏低音的っていってずっと下のドが生きてるんだけど。これは後の、平均律によって成立するカデンツという、はっきりとした終止感の構造にはまだ遠い。平均律によって成立するカデンツ。というのは、後にやりますが、協和と不協和というパラメーターを設置して、不協和が協和するという、要するに不安が解消

◆音源5──Ensemble Organum「On the Feast of John Apostle and Evavgelist」(trd.)「Cathédrale d'Auxerre, XVIII^{e} Siécle」

され、また不安を生む、という強迫的な反復で音楽を進行させる最小単位の運動という、要するにかなり近代的なものです。

大バッハ、
音程の記号化＝デジタル化＝平均律

バッハは、それまでのヨーロッパの音楽史の体系を全部我がものにして、自分の作曲の中で統合させて完成させたという風に音楽の教科書では説明されていますよね。んで、ここでは音楽の抽象化、記号化としての平均律、ということに注目します。

お師匠さんについて民謡を習うようにして曲を覚え、で、この曲にはこういう意味があり、これこれこういう伝統があって、歌詞にも意味があって、全部不可分でがちんがちんに作られている状態から、「平均律」というシステムが導入されることによっていかに音楽が変化したか？

とりあえずさっきのオルガヌムまでを頭の中に流してもらってから、バッハを新鮮な耳で聴いてもらいたいと思います。一七二二年の「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」の最初の曲。これによって初めて世界に十二等分平均律で発想された、あくまで発想ですよ。後で説明するけど、楽器はまだなかったんですが、まあそういった音楽が鳴らされるわけですけども★22、これが、現在の僕らの耳で聴いてどれだけポップかということを味わっていただきたいんですが。

■「平均律クラヴィーア曲集（第1巻）」No.1 in C major, BWV.846 Glenn Gould ◆音源6

もうこれ延々と聴いていたいくらいですけどね。一気に僕らの、僕らが今音楽を聴いて感情移入したりする感情のあり方に近接しましたよね。コードが進行して、ちょっと悲しくなったり落ち着いたり、また不安になったりそれが解決したりといったドラマ、しかも僕たちでも簡単に入り込める今日的なドラマがここにある。このままヒットチャートに入っててもおかしくない構造。もう少し聴いてみようか。すごいんだから、この曲集（笑）。

■No.1 in C major, BWV.846

こういう状態ね、次。

★22——これによって初めて世界に…
この曲集は実際には、作曲された当時は十二等分平均律で弾かれることはなかった。というわけでこの発言は正確ではない。また、残されている音楽作品や文献から判断するならば、平均律は16世紀後半〜17世紀初頭にはある程度の範囲で実用化されていた、という研究もある（坂崎紀『平均律の歴史的位置』）。

◆音源6——Glenn Gould「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）No.1 in C major, BWV.846」（Johann Sebastian Bach）『平均律クラヴィーア曲集（第一巻）』

■ No.2 in C minor, BWV.847

マイナーもあります、っていうやつですね。

明晰な物語がありますよね。緊張があって、で、それが緩和されて、不安が解消される。また不安を呼ぶ、っていうような、われわれの日常みたいな形で音楽が進行しています。緊張から緩和へ、といったドラマを和声によって作り出すことで、曲を次々と進行させてゆくといった考えが、ここでは全面的に採用されています。

こうした状態に到るまでは、西欧音楽においても、たとえば、さっきのオルガヌムの合唱曲みたいに、その宇宙を構成している音の要素が、何とも言えない神秘的な方法によって編まれているって感じで、そこにはこういった明確な不安もなければその解消もありません。そういった宇宙には僕たちが今感じているような近代的な不安だとか安心だとかを超越した前近代的な何かがあった。とも言えるし、それしかなかったとも言えるのだけど、それがバッハになって、突如として今でも聴けるポップなあり方になったというわけです。現にこれ、バークリー・メソッドによって全てアナライズが可能です。

もうちょっと聴きましょうか。

■ No.3 in C-sharp major, BWV.848

すごいとしか言えない（笑）。ものすごいパンチライン。音が一個ずつ動くたびに興奮するみたいな強いポピュラリティがある。因みにこれを演奏しているのは天才グレン・グールド★23。ヘッドフォンで聴くとこいつの唸り声が左チャンネルで一緒にうー

う一聴こえて、狂犬が隣にいるかのような感じが楽しめる。といった天才の仕事ですけども（笑）。もうちょっと聴こうか。

■ No.1 in C-sharp major, BWV.849

これまたすさまじいポップさですね。映画音楽にそのまま一曲使われてそう。まあ実際バッハの曲って数々の、そこらへんの俗流のラブロマンスからゴダールまで、たくさん映画音楽に使われています。

純正律と十二等分平均律

さて、平均律によるポップ化の効果を聴いた後で、純正律という、平均律前夜の音楽

★23——グレン・グールド　Glenn Gould (1932-82)
カナダのピアノ奏者。トロント音楽院に学ぶ。卓越した才能を持つが、1960年代初頭には、公の場での演奏活動から身を引き、レコード録音やラジオ、テレビ放送等による演奏活動を続ける。バッハやシェーンベルクの作品を好み、バッハの鍵盤作品のほぼ全てを録音する。

の状態を聴いてみましょう。純正律とは何でしょうか?
お手元の資料●図版3に、純正律と平均律のピッチ差の表が出てるんで、見ていただきたいんですが、その前に、原初まで戻れば、そもそも音程の感覚というのを物理学に結びつけた最初の人物はピタゴラス★24です。紀元前の人物で、本も残してないんで、ほとんど神話の中の登場人物と言っていいほどの人物です。
で、弟子が彼の研究の成果をいろいろな本に、たとえば天文学だとか物理学をまとめた本を出しました。その中に音響物理学上の最初のインパクト、ピタゴラス分割があったんですね。つまり、一オクターヴという周期ね、ドからドまで。これの間を何分割かする法則を純粋に音響物理の側面から導き出したの。振動して音を鳴らす物体を半分に切って、発する音程を比較して。分割の最初の概念です。んで、僕らはピタゴラス分割による調律はもう使ってないけれど、それはちょっとずつ修正されながら、さまざまなヴァリエーションを生み出して、で、現在に至るわけです。ピタゴラス分割の後に来たのは、まあ、中世にもいろいろな分割のアイデアはずっと出されていたわけですが、わかりやすいものだけを取り上げますと、ツァルリーノという人が作った純正律という分割法。これのファンは多いです、これが一番純粋で偉いと思ってる人たちね(笑)。有機栽培野菜のナチュラリストみたいなもの、と言っちゃうとあまりに大雑把ですが、そんなもんです。実際まあ、純正律まではナチュラリズムですよ。十二等分平均律っていうのは、デジタルでヴァーチャルな音階ですから、自然物理からは離脱しているのね。

んでとにかく、純正律は今のドレミとは微妙にピッチがシフトしています。
ちょっと純正律調律による音楽を聴いてみましょうか。楽器が純正律に調律されているわけです。耳をすませて、ピッチ、音程に注意して。

■ Atrium Musicae de Madrid directed by Gregorio Paniagua 「Tarentella Neapoli Tonum Phrygium」 ◆音源7

ちょっと音痴だよねってのわかります？　わかるよね。もう一回聴いてみようか。
[再生] ここら辺が音痴ですよね。これ演奏が稚拙だとかじゃないですよ。チューニングが狂ってるとかじゃなくて。これもう、ちゃんとした教育を受けた古楽の演奏家たちによる演奏であって、これは正しい演奏です。ちょっと調子が外れて聞こえますよね。

●図版3　純正律と平均律の音程の比較

度音	2度音	3度音	4度音	5度音	6度音	7度音	8度音
純正音階	51.0	96.6	124.5	175.5	221.1	272.1	300
平均律音階	48.3	96.6	125.9	174.1	222.4	270.7	300
平均律音階の誤差	−2.7	0.0	+1.4	−1.4	+1.3	−1.4	0.0

★24――ピタゴラス Pythagoras（紀元前582頃 - 493頃）
古代ギリシャの哲学者。直角三角形の三辺の長さの幾何学的な関係を数式により表した「ピタゴラスの定理」が良く知られる。「協和する音の関係についても、数的な秩序を導入しようと」（『響きの考古学』藤枝守著pp.11～12より）考えた彼は、12、9、8、6、の4つの数が作る比率から、オクターヴ、純正4度、純正5度、全音（9/8）、また純正5度の堆積から、5度圏をめぐる12の音を得る。これにより作られた全音階（C-D-E-F#-G-A-B-C）を、ピタゴラス音律（音階）という。

◆音源7――Atrium Musicae de Madrid directed by Gregorio Paniagua「Tarentella Neapoli Tonum Phrygium」『一千年の響き vol.8 モナリザを微笑ませた音楽家たち』

調子が外れて聞こえるってことは、正しい調子。ってのがもう僕らには刷り込まれていて、つまりは僕らが平均律の耳になってるということですね［キーボードをドレミと弾く。その後でシンセ＝平均律で調律された楽器で先の純正律の曲を弾く］。このような形で、完全にデジタルにチューニングされた調律の中で聴くと、僕らにはばっちりに聞こえる。で、こっちの古楽、つまり平均律が作り出される前の音楽、のチューニングの状態で聴くと、調子っぱずれに聞こえますよね。この現在の平均律、厳密に言うと十二等分平均律っていうんだけど、その調律の前には、不等分平均律、っていう調律もありました。つまり、大きく三段階経て今のこの形になってるのね。けど、未だに、純正律が正しくて、僕らがやってるデジタルな調律による音楽っていうのは完全に近代文明に毒された、狂った音楽だと言っている人たちがいっぱいいる、と。まあいわゆる反近代なんですが、近代主義も反近代主義も同じ穴の狢。で、今やそんな単純な比較をしている時代じゃないことは言うまでもないわけですが。

試しに純正律真似てみましょうか、［シンセの機能を使ってピッチを揺らして純正律に近づけてドレミファソラシドと弾く］。今のは極端にわかりやすく振りましたけど、レが低くてミが高くてラが低いような状態。どうすか？　クール？　癒し感？　それとも下手くそ感？（笑）

平均律成立による作曲可能性の増大について、
それによって得たものと失ったもの

平均律を使うと、十二音の間隔がまったく同じになるわけですが、それによって何が可能になるかっていうと、まず、転調してもまったく誤差が生じなくなるんですよ「転調しながらひとつのメロディーを何度も弾く」。カラオケでキー変えるでしょ？　スイッチひとつで。あれと同じ。こうやってキーを変えた時に、旋律や和声の構造がまったく微動だにしない。それまでの調律だと、各音の幅がまちまちだから、スタートする場所を変えると歪みが生まれるわけですよ。平均律にはそうした制限がない。

そういった特徴を全面展開させて作ったのが、さっきの、平均律のバッハの曲で、完全に音楽がデジタル化されたということで一気に転調の幅が広がるわけですよね。昔は、この調に行くのは自然だけど、この調に行くとダメっていう風に、転調に関しても構造的なタブーがあった。それがディシプリンやスキーマになってもいたんですが、それが完全になくなった。誰でも自由に好きなところに転調してもいいっていう状態が平均律によって訪れて、音楽の中に堰を切ったかのごとく、たくさんの転調、たくさんの終止形が組み込まれた。それによってわれわれが今感情移入しやすい形の、近代的なドラマトゥルギーっていうのが生じ始めるわけ。

でも、われわれはその代わりに何かを失っている、それは純正律至上主義者やピタゴ

ラス至上主義の人から見ると、ほんとに美しい宇宙のハーモニーを失っているっていうことになる。ほんとに美しい宇宙天然のハーモニーを忘れて、ある便利さ、あるひとつの近代化に毒されてここまで来ている。そんな近代は病的でダメ。っていう人は、音楽に限らずあらゆるジャンルに遍在していますね。建物だとか食べ物だとか文字だとか言語だとか。音楽の中にもすごい多く、因みに僕が資料に使った『音楽の物理学』❖参考文献2っていう本は、音響物理だとか聴取の概念、耳で音楽を聴く聴取感覚の概念に関する書物の中でも古典的なものですけど、この著者のアレクサンダー・ウッドは完全に純正律主義者で、十二等分平均律を病的だという風に言っています。なにせ、純正律を基本とした場合には、十二等分平均律には正しい音程は一個もないんだから。その前の不等分平均律の段階ではまだ、何音かは純正律と合ってるわけですが。

大雑把にここまでまとめると、グレゴリオ聖歌からオルガヌムに、単声音楽が複声音楽になって、今はいきなりバッハに飛びましたけど、その間にだんだん音程が増えていって、今のドレミの形に近くなってきたわけです。一音一音使える音を増やして、で、増やすたびにその音程を司教とかが認める認めないで裁判したりして。「それは悪魔の音程だ」とか言って死刑にしたりして（笑）、いやホント、そうやっていろんな考え方やいろんな都合が並列して進みながら、ゆーっくりゆーっくりやってきて、それで、やっとここドレミファソラシドの形になってもまだ、自然物理的な分割だの概念的なデジタルな分割だのという問題が出てくる。そうした問題を僕たちは、最終的に一オクターヴ

を完全に均等に切っちゃえばいいじゃんっていうデジタライズによって解消した、てことです。と。こうして俯瞰するのはたやすいけど、実際にはグレゴリオ聖歌からバッハまで約一一〇〇年かかっています。

さらに、ここ、めちゃくちゃ重要なんですが、バッハが一七二二年に「平均律クラヴィーア曲集（第一巻）」を出版した段階では、地球上に十二等分平均律で調律された楽器はなかったんです。十二等分平均律で調律された楽器が実際に流通するのはそれから一〇〇年ぐらい後なの★25。

ということは、バッハは頭の中で作った、うん。まずテクノロジーがあって、それを弾いてみたら驚いて、その勢いで作ったんじゃない。ここら辺もやはり、イマジネーシ

✣2──『音楽の物理学』アレクサンダー・ウッド（音楽之友社）

★25──100年ぐらい後なの
少なくともドイツにおいては、18世紀の後半には平均律が一般的に使用されていたと見なせる。という記述もある（坂崎紀「平均律の歴史的位置」）。ここでの発言は基本的にカール・ウェルナーの「音楽史」に拠る。

ヨン先導、テクノロジー追従型の、古き良きテクノロジーのあり方だと言う人もいるだろうね。今はまずテクノロジーがあって、それを手にしてから発想するようになってるわけで。そこの考証学的なことも、この資料のどっかにまぎれこんでましたが。えーと、これか。完全に平均律で調律されたオルガンがイギリスに出現するのは、一八〇〇年代ですね。

ここで話を少し変えて、音韻と音響の話をしましょう。資料の『音楽の物理学』の最後の方にですね、録音と再生っていうページがあります。この本が書かれたのは一九四四年で、一九四四年はバークリー・メソッドが生まれる直前、第二次世界大戦の終戦の前の年です。まあ、ほとんど連合国側が勝つということは自明の理だったというような状態ですけど、その頃に出た本です。

で、この段階でこの音響物理学者がこういうことを言っています。「一般的に再生音楽における音色がいろいろな要求に対して多くの問題を残していることは確かである。しかしそのような批判に対してはっきりと言えることはつぎの2つのことである。

(1)音色に関しては、日進月歩の改善が加えられつつあり、今日では一応申し分のない基準にまで到達している。

(2)一般大衆が音色に関してもっと批判的であったなら、音色はもっと改善されていたにちがいない」。この指摘はものすごく示唆的です。

第二次世界大戦直後における再生っていうのは、まだまだ映画館におけるサウンドト

ラックとかラジオのレヴェルだったわけです。商業音楽がメディアに乗っかって、世界中ばらまかれ始めたわけですが、そうした条件下で大量にばらまかれる音楽の情報は、音響寄りの情報が大幅にカットされたものだったんです。そうしたメディアでは、音響と音韻という音楽の要素の中で、特に音韻に片寄った情報しか配信することができなかった。たとえば一番概念的にわかりやすいことを言うと、活版印刷が始まることによって大量に出版されるようになった譜面。これは、音楽から音響情報を完全にカットしたものだよね。譜面に音響情報があるとしたらこういう「紙を揺らして音を出す」ものでしかないです。つまり、譜面っていうのは、音楽の中の音韻の情報ね、音がどういう風に組織されているか、その音韻の構造が書いてあるだけ。原初期の譜面は、護符とか、神への献上品というか、オカルティック、もしくはフェティッシュ……フェチってのは「護符」って意味だからね。もともと。と、そういう意義を多く含んではいましたけど。やがてそれも後景に退いてしまうと。

んで、そのことは譜面だけではなくて、マスメディアによって大量に流される音楽にも等しく言えることです。初期のラジオでエルヴィス・プレスリー★26を聴いても、ベースは何年のフェンダーで、このスタジオのアンプは何だとか、このシンバルはジルジャンだ、とかいった情報を聴き分けて、そのことに熱狂したわけじゃないですよね。わかるのは大まかなメロディーだけで、「なんとかなんとかハートブレイクホテル」とか、歌い方が変な巻き舌でおもしれえとか（笑）、歌詞が不道徳的だとか、どっちかっていい

うと音楽の中の、音韻的な情報が意識の表面に先に突き刺さってくる。

さっき聴いたオルガヌムの曲やグレゴリオ聖歌なんか、一回で聴いて覚えてさ、家に帰ったらそれを思い出してああいう状況を再現、なんて難しいですよね。ああいった曲を聴くっていうのはさ、その場限りの奇蹟のような体験なわけです。その時の気持ち良さだとか音響的な快楽ということに酔いしれて、家に帰ったら反復できるのはぼんやりした全体のイメージだけで、んで次にまた、どうしてもこの時間を逃したら聴けないっていう時間に戻って、それを浴びるわけです。

これ食べ物で言うと（笑）、弁当が冷めても美味いものと冷めちゃったら食えないものがあるっていうのと似てます。大量消費されるものっていうのは、味がどぎつくて、音楽で言うところの音響情報っていうか、本当の味わいの細かい部分というのはすっ飛ばして、冷めてもどんな状況で食べても、ある程度味が確認できて記憶できるということが大切なんですね。で、それがラジオで聴ける音楽、映画館で聴ける音楽、テレビの安っぽいスピーカーで再生される音楽。ですから、この洞窟での響きが良くてねー、なんて言えない。そんなものは全部カットされてしまうわけです。

どこで聴いても同じに聞こえる。記憶できて、記号化されたものを反復できて、そうすると、反復すること自体に快楽を覚えたりもします。そういうものは中毒性が非常に強い。ある音楽を聴いて、ああ良かった、もう一回聴きたい、気持ち良くなりたいって思う。その時に反復が簡便であること。これが、個人的な欲望に応える商業音楽の特徴

ですね。

そして今、ところが、二〇〇二年の僕らは、音楽を聴くにあたって音韻にあまり頼ってないですよね。音響でしょ。今はどんな音楽だってシンプルで良い音で聴きたいと思うように僕らは変わってきています。徐々に変わりつつある、と言っていいかと思いますが、ノイズですら良い音で聴きたいって言うと、倒錯した概念的な話になるけど、ちょっと前まではそんなことはなかったわけです。ちょっと前までは、われわれは音韻を主体に音楽を聴いていたんですね。

★26――エルヴィス・プレスリー　Elvis Presley (1935-77)
　ミシシッピー州東テュペロ生まれ。1954年にレコーディング・デビュー。黒人音楽を歌う白人のR&R（ロカビリー）歌手として、革分け的な存在。

CamScannerでスキャン

もちろん音韻だけの音楽というものも、音響だけの音楽というものもあり得ません。音韻と音響は不可分です。これも最重要な概念です。どんな音韻にもその音響があるし、どんな音響にも、音楽が時間を経過する限り音韻は付随しているから、切り離すことはできない。切り離すことはできないんだけど、ついどちらかに中心を置いて聴くということを行為をわれわれはしてしまう。もっと厳密に言うと、音韻がアタックする部分と、音響がアタックする部分と、僕たちの聴き方や音楽のあり方によってアサインされる部分が違うわけなんですが、とにかく、音韻と音響は切り離すことができない。ということはつまり、完全に分離して等価に扱うことも僕らには難しい。概念上、僕らの内部で音響と音韻は半端に溶け合い、半端に分離されているわけね。

たとえば六〇年代にロックンロールが出てきた時のことを考えてみましょう。爆発的に音量が上がったという、音響的な変化がありました。けど、それは、現場で聴くことができる一部の特権的な人々以外の、ラジオやレコードで聴く人々にとっては、音楽の構造とか歌い方とか、さらにはあいつらが長髪で変な格好をしているとかっていう、どっちかっていうと音韻的な情報が前景化し、音響的な情報が後景化するわけです。まあ、後景だからこそ空想で補塡する作業が入り、重要になる。という現象もありますが、ここではそれはおいておきます。

バッハの音楽は音韻情報に優れてる。ウォルター・カルロス★27の『スイッチト・オ

ン・バッハ』っていう、バッハの音楽を全部ムーグ・シンセサイザーで演奏した非常に示唆的なアルバムがありますけど、つまり、どんな素材であろうがバッハが書いた設計図が素晴らしい、ので、どのような音色で演奏してもバッハの素晴らしさは伝わるわけです。でもやはり、音色＝音響が変わると、それは別の音楽に聞こえる。同一の音韻情報と、別の音響情報の混在という、かなりコンセプチュアルなアルバムです。

今は音響時代っていうかさ、われわれは近過去において、音韻偏重の商業音楽・大衆消費・大量流通音楽の中を生きてきて、そしてやっと二〇世紀が終わることで自然にね、音韻だけじゃなく音響にも充分に注意しながら音楽を消費するようになってきている。コード進行がどうだとかベースラインがどうだとかっていうのも大事だけど、すげえ良

★27――ウォルター・カルロス　Wendy Walter Carlos（1939-　）

アメリカの作曲家。演奏家。コロンビア大学でルーニング、ウサチェフスキーらに師事。1964年以降、ロバート・ムーグの助言者となる。彼の開発したムーグ・シンセサイザーを用いて録音した『スイッチト・オン・バッハ』がヒット。世界的に名を知られるようになる。1972年に性転換し、ウェンディ・カルロスと改名する。

CamScannerでスキャン

い音がベースに入っているとか、ヴォーカルの声質がすごく良いとか、それこそどこそこスタジオの空気感だけ。なんていう形で、僕らは音楽を聴くようになってる。厳密に言うと、アレンジメント等の、音韻構造の操作という面が音響重視で行われるようになる。音響が音韻を侵食する。ということなんですけどね。ま、そういう話はまだ早いとして、とにかく僕はそろそろ四〇になりますけど、僕が若い頃の商業音楽の聴き方からすると、今はもう転倒しているくらいの感じがするわけ。リスニングに戻りましょう。

■ No.1 in C major, BWV.846

これ音なんて悪くたってわかるよね。ちゃちいラジオで聴いても。バッハの曲だっていうのは。もちろん、ザルツブルクの教会か何かで聴いたら、それに音響情報が付加されてさらにすごいことになるわけだけど。

バッハ以降の世界、二〇世紀まで

で、バッハ以降は、僕らが知ってるシューベルトとかベートーヴェンとか、いわゆる古典派からロマン派へ。とか呼ばれている音楽になってきます。で、古典派からロマン派への移行っていうのも、音韻構造が明確である古典派から、自由な書法を自在に使って、めくるめく音色や音響のスペクタキュラー装置でもあるオーケストラを鳴らしまくる。という音響的なロマン派への移行。と言うこともできます。

んで、本当に社会の機構の一部として商業音楽シーンが形成されるのは一八世紀くらいからで、そうなってくると商業資本による資本の開拓が始まって、音楽の聴き方は今とまったく同じ、市民社会による開拓、つまりコンサートがあってチケットを買って、聴きたい音楽を自分でチョイスしてそれでオペラ会場やコンサート会場に聴きに行くって、そういう形に完全になるのが一八世紀以降。ロマン派の時代ね。

その時代は二〇世紀よりも若干音響的な聴き方が強かったんじゃないかな。コンサートホールの響きが良いだとか、あのオーケストラの響きが良いとかいう形で。こうして、音響と音韻は融合しつつ、主導が追っかけっこになっているという構図を大雑把に思い描いてくれるといいんですが。

二〇世紀のクラシック、平均律システムを使い倒す、現代音楽

もうちょっと聴いてみようか。バッハの先を聴いてみよう。バッハ以降ベートーヴェンとかになって、僕らの知っているチャイコフスキー★28等、西欧クラシックの王道を、いったん、えー二〇〇年分飛ばします。一気に二〇世紀へ行きます。

■ Claude Debussy「前奏曲集第Ⅰ集　Ⅹ. 沈める寺」◆音源8

これは、クロード・ドビュッシー★29。フランス近代ですね。二〇世紀初頭。一九世紀後半から二〇世紀初頭にかけて。これはいわゆる印象派って言われているもので、ロ

マン派や古典主義、つまり一七世紀から一九世紀までに培われてきた音楽から、もう一回新しい語法へとはっきり変わった瞬間の音楽です。調性のシステムから自由に、それまでのルールなんて無視して自分の感情とか印象のままに音楽を作るっていうイデオロギーで、かなり秩序壊乱的な音楽とも言えます。前に少し説明した十二音技法の人たちは、こういった調性にこだわらないロマンティシズムを嫌って厳格なルールを新たに作ろうとしたわけですが、今の目から見るとどちらもやはり同じ時代の音楽で、同じ潮流に棹さしているように思えますね。

次はシェーンベルク。これは十二音技法の前なんですけど、一緒に聴いてもらえるといいかなと。先ほどの曲とだいたい同じ時代です。

Arnold Schönberg「浄められた夜」 ◆音源9

これも極端に美しい音楽ですね。シェーンベルクと言えば十二音技法。ですけど、この音楽はその前の時代との過渡期のものです。ちょっと前の、ベートーヴェンだとかワーグナー★30等の、僕らのよく知っているポップなクラシックがありますね。こう感情的にわーっと盛り上がる、ロマンティックな人間の感情表出を中心にした音楽。そういった個人主義が無調音楽の呼び水になるのはさっき言った通りなんだけど、シェーンベルクの作品はそういったロマン派とセリエリズムの両方に足がかかっていて、要するにロマンティックであると同時にアンチ・ロマン。前衛的なんだけどすっごくロマンティックっていう面白い症例が見られます。で、次はウェーベルン★31。三〇年代くらいの

作品ですね。四〇年かな？

■Anton von Webern「オーケストラのための変奏曲 作品30」 ◆音源10

古典的な調性システムから離れた、音列主義による作品です。でも、これもまだロマンティックに聞こえるねー。

■Pierre Boulez「ル・マルトー・サン・メートル（主のない槌）」 ◆音源11

いきなり変わった（笑）。さっきのに比べるとむちゃ硬質になりましたね。えー、これ、よく言われることですけど、この演奏はでたらめに弾いているんじゃありませんよ（笑）。一音残らず間違えず、譜面に正確に弾いています。

★28——チャイコフスキー Pyotr Il'yich Tchaikovsky（1840-93）
ロシアの作曲家。ルービンシュタイン（オーケストレーション）、ザレンバ（音楽理論）に学ぶ。1866年～77年にモスクワ音楽院の和声学の教授を務める。交響曲、ピアノ曲、声楽曲、オペラや「くるみ割り人形」等バレエのための作品を中心に手掛ける。指揮者としても活動。

◆音源8——Arturo Benedetti Michelangeli「前奏曲集第一集 X. 沈める寺」（Claude Debussy）『前奏曲集第一集』

★29——クロード・ドビュッシー Claude Achille Debussy（1862-1918）
フランスの作曲家。パリ音楽院に学ぶ。調性的機能が曖昧な〈響きの塊〉としての拡張された和声を開発し、豊かで変化に富んだ色彩によるオーケストレーションで、交響楽、ピアノ曲、声楽、オペラなど、大きな成果を残す。

◆音源9——Georgian State Chamber Orchestra「浄められた夜」（Arnold Schönberg）『Schönberg / Webern / Berg・The New Vienna School』

★30——ワーグナー Wilhelm Richard Wagner（1813-83）
ドイツの作曲家。言葉が持つ音の響きや、ドイツ語の音韻の可能性に着目し、自由な韻律法により文章化した、優れて音楽的な歌詞の創作、ライトモティーフの組織的な使用、〈トリスタン和音〉に象徴される、巧みに計算された調性の曖昧さ等により、オペラの分野で大きな成果を残す。

CamScannerでスキャン

■ Karlheinz Stockhausen「ピアノ曲XI」 ◆音源12

もうこうなると「ああ。現代音楽だなあ」って感じですよね。今、バッハからものすごい大急ぎできましたけど、バッハが高いポップ性とポピュラリティと商業性を持っていて、で、そこで作られた秩序が二〇〇年を支配して、今世紀に入った。ってところまで大雑把にイメージしてください。で、このように、それまでの二〇〇年の秩序の枠を広げたり、その外に出たり、いや、またそこに厳格に戻るべきだ、ってイズムが生まれたり、そういった状況が現れます。今聴いたのはその中でも、機能和声による音楽の秩序っていうものと完全に手を切って、違うやり方で新しい音楽を作ろうとした流れの作品です。これはバッハ的な枠組みでは、もう調もわからない、覚えて歌って再現することもできない。そういったところまで進んでいますね。

さまざまな商業音楽と
バークリー・メソッド

今までのは全部ハイアートの話というか、現代音楽の話です。で、最後に商業音楽を聴きましょう。二〇世紀の商業音楽が一番繁栄した五〇〜七〇年代っていうのは、まさにバークリー時代で、アメリカのスタジオ・ミュージシャンやアレンジャーは誰もがバークリー・メソッドの教育を受けたアレンジャー、っていう時代の産物です。

■ワーナー映画のサウンドトラックから数曲かける ◆音源13

かなりブーレーズ★32に似てますよね。えー、調性を壊して、今までにない美を作っていこう。っていう、ハイアートの人たちのすごく真摯な音楽的追求の結果を、バークリーはその商業主義によって、なんか宇宙から恐ろしい侵略者がやってくるってムードにこれ使えんじゃん？　みたいな身も蓋もない感覚で（笑）、そうした要望に応えるスクリーン・スコアを書く能力に還元してしまいます。

バークリーのメソッドを全部修めると最後にはどういう授業が待っているかっていうと、最終的にはこうしたフィルム・スコアリングについて学ぶことになります。それは、ビッグバンドのアレンジもできて、ジャズ・コンボのアレンジもできて、三分間ポップスが作れて、あらゆることができた人が行き着く果てにあるのは、テレビやCMの音楽

★31――ウェーベルン　Anton von Webern（1883-1945）
　オーストリアの作曲家。ウィーン大学に学ぶ。シェーンベルクとの出会いにより、彼のもっとも忠実な弟子となる。十二音技法をもっとも厳格に、そして徹底的に用いた作曲家として、第二次世界大戦後に高く評価される。

◆音源10――ロンドン交響楽団（ピエール・ブーレーズ指揮）「オーケストラのための変奏曲　作品30」（Anton von Webern）『Webern Complete Works』

◆音源11――ピエール・ブーレーズ指揮アンサンブル・アンテルコンタンポラン「Le Marteau sans Maître」（Pierre Boulez）『Le Marteau sans Maître』

◆音源12――高橋アキ「ピアノ曲XI」（Karlheinz Stockhausen）『Aki Takahashi Piano Space（2）』

◆音源13――V.A.『Warner Brothers 75 Years Entertaining The World』

★32――ブーレーズ　Pierre Boulez（1925-　）
　フランスの作曲家。パリ音楽院でオリヴィエ・メシアンに和声を、また個人でアンドレ・ヴォラブールに対位法を、ルネ・ライボヴィッツに十二音技法を学ぶ。「音響世界のすべてのパラメーターの合理的かつ全体的な組織化という問題」（『ラルース世界音楽事典』下巻 p.1529）＝トータル・セリーによる作曲、「アレアトリック」＝管理された偶然性、「レポン」等のライヴ・エレクトロニクス作品等々への取り組みにより、第二次世界大戦後の前衛音楽の中心的人物になる。1975～91年まで、パリで自ら創立したIRCAM（音響音楽研究所）の所長を務める。現在は指揮者としても活躍。

CamScannerでスキャン

をクライアントの要求に従って、ある一定時間の中で一定の予算で作れることなのだ、っていうことで、それで初めてバークリーを卒業できるわけです。まさに商業音楽の行き着く果てね。そこで使われる手法は最終的には調性からの離脱もへったくれもないわけ。これまであった全ての音楽を勉強して、そこにある全ての効果をまさに記号的に知って、それがブーレーズであろうがシェーンベルクであろうが、怪奇映画に使えるんだったら使うっていうことです。

この曲も、この部分はさすがにポップだけどさ「プレイヤーを操作」、こういう映画音楽って、ここだけ聴いたらほとんど古典派だし、この部分はブーレーズっぽい。で、この部分はロックンロール（笑）だとかさ、もう何でも入っているわけですよ。これが二〇世紀中盤における、バークリー・メソッドによって成し遂げられた音楽的達成です。

今一言でバークリーって言っちゃったけど、たとえばクラシックの学校であるジュリアード★33を出て、生活費稼ぎのためにこれを書いてた人もいたと思う。二〇世紀前衛音楽の書法をきっちり勉強していてさ、自分もその流れの中で芸術作品を作りたいって思いながら、怪奇映画のサントラを作っている（笑）。そういう人たちの心は痛かったでしょうか？　どうだったんだろうね？　もしかすると商業主義に魂を売ったような気持ちで書いていたかもしれない。でも一方では、同じ時代の中で、そんなこと一切気にしなくて、全部の音楽をバークリーで等しく記号的に習ってテレビにじゃんじゃん書いていったっていう、ビジネスライクなプライドというメンタリティも音楽家の中に生ま

CamScannerでスキャン

れてきた、と。
　ホントの最後ですが、ジョン・ケージ★34を聴いておきましょうか。この人は商業音楽の作曲家ではありません。というかむしろバリバリの前衛で、アメリカ実験音楽の代表みたいな人です。で、この人は、さっきまで聴いていたブーレーズだとかシュトックハウゼン★35なんかもみんな、そこからどれだけ離れているって言っても、結局は近代西欧の調律を基にして音楽を作っていたのに対して、もう完全にそういったシステムとは異なったやり方で音楽を作ろうとしました。二〇世紀の音楽にものすごい大きな影響を与えた人ですね。えー、この曲は、一九四八年ですか、プリペアド・ピアノによる音楽です。

★33――ジュリアード　The Juilliard School
　1905年設立。現在はニューヨークのリンカーン・センターに居を構える。音楽、演劇、舞踏等、200以上の講座を有し、教育水準は高い。

★34――ジョン・ケージ　John Cage (1912-92)
　アメリカの作曲家。ヘンリー・カウエル、シェーンベルクに師事。シカゴのデザイン学校で教えた後、ニューヨークに移り、マース・カニングハムとの共同作業を始める。マックス・エルンスト、モンドリアン、後にはジャスパー・ジョーンズ、マルセル・デュシャン等と親交を結ぶ。鈴木大拙からの影響による東洋哲学と禅への傾倒、音楽における不確定性の概念の導入、ラジオや正弦波レコード、コンタクトマイクを用いた作曲、プリペアド・ピアノの発明等により、アメリカの前衛音楽の中心的人物となる。アール・ブラウン、クリスチャン・ウォルフ、モートン・フェルドマン等と共に、アメリカ初のテープ音楽作曲家グループを創始し、後にはコンピューターを用いた作曲も手掛ける。

★35――シュトックハウゼン　Karlheinz Stockhausen (1928-2007)
　ドイツの作曲家。ケルン音楽院、ケルン大学に学ぶ。51年ダルムシュタットの夏期講習会に参加。52年パリに滞在し、メシアンの講義（美学と楽理分析）に出席する。「クロイツシュピール」等のトータル・セリーによる初期の作品、「習作I」「コンタクテ」等の電子音楽、「ミクストゥール」「テレムジーク」等のライヴ・エレクトロニクス、偶然性を導入した「ピアノ曲XI」、トータル・セリーの概念を空間にまで拡張した「グルッペン」「カレ」等、ブーレーズと並ぶ第二次世界大戦後の前衛音楽の中心的人物となる。

CamScannerでスキャン

John Cage「Sonatas and Interludes for Prepared Piano」◆音源14

はい。これで完全に、ドレミファソラシドっていう形の調律からは離れました。ええ？　これでやっとなくなったのお？　って言うかもしれませんが、さっきまでのはきちんと平均律に従って音楽が作られていますし、調性もね、まだ微かに、一滴、香りだけ、っていうレヴェルで残っていたわけです。このあたりは後々、具体的にバークリー・メソッドの勉強に入ったところでまた取り上げることになると思います。

はい。えー、今日はこうして、調律の完成から完廃までをむちゃくちゃ走って駆け抜けてきましたけれども、次回からは、バークリーが各フラグメントを、たとえばドレミファソラシドやコード進行なんていうものをいかに数式と記号を使って考えていったかっていうことを丁寧にやっていく形になります。お疲れさまでした。では、次回もよろしくおねがいします。

◆音源14——John Tilbury「Sonatas and Interludes for Prepared Piano」（John Cage）「Sonatas and Interludes for Prepared Piano」

二〇〇二年五月八日

第2講　調性 I

La Scu… della malinconia e la sensualità

CamScannerでスキャン

レジュメ＃2

一回目の講義では、駆け足ながらも十二等分平均律（以下「平均律」）の確立までの足跡をたどったが、これが「記号化→商業化→大量消費流通化→音韻偏重」という、広範に流通するヒット・システムであることを志向したひとつのセクトの流れにすぎないことは常に理解しておく必要がある。

そして、一回目のレジュメに書いた通り、この講義の（転倒された）本分に沿って言えば「バークリー・メソッドが平均律しか扱わない」ということ自体が、平均律が商業音楽的であることの逆証明。ということになるわけであり、ということはつまり、九〇年代のバークリーがMIDIを扱うことが平均律がMIDIまで繋がっているという立論の傍証となる。

二一世紀のバークリー・メソッドは音響物理やエレクトロニカをカリキュラムに組み込むだろうか？　結論から言うと、畏れながら取り込み始めている、と言うことができる。バークリー・メソッドは平均律からMIDIに至り、今やエレクトロニカや音響物理にまで手を伸ばそうとしている。これが二一世紀初頭の商業音楽の姿であり、そのことが何を意味しているのかを考えるのがこの講義の目的であることは、繰り返すまでもない。

第二回の今回は「調性Ⅰ」と題して、調性が不可避的にわれわれに要求す

CamScannerでスキャン

る「調律」という現象についての考察から始める。

ここで言う調律とは、最狭義には十二等分平均律（現在採用されている、いわゆる平均律）にチューンすることを指すが、最広義には純音―楽音―雑音の弁別をあらゆる局面で規定することを指す。

われわれは声帯という器官によって、バイオチューンとでも言うべき調律の肉体感覚を知っているし（われわれは、歌を歌おうとする直前に、一瞬にして声帯を調律する）、二〇世紀言語学的に言えば、同じく声帯を使って言語を発話するという行為自体も一種の調律と見なすことが可能だ。調律はこうしてわれわれの身体に備わっていながらにして、二〇世紀が終わるまでには、途方もない地平まで概念的、具体的に拡大されてきた。

そして、二一世紀の今や、調律によって得られることが、芸術性、商業性、音楽性や言語性においてをや、われわれの生活のあらゆるレヴェルでの支配性が無化され、あらゆる調律を選択しているにすぎない。という現実である。まず調律をしない限り音楽は始まることすらできない。という調律の原初の状態から数百年を経て、われわれは、複数の調律を平然と往復する世界の中にいて、気がつけば、この往復それ自体を音楽のダイナミズムに転化してさえいる。これは彼岸の果てとしての調律の死なのだろうか？　それとも青年期を終えた調律の解放なのだろうか？

そして、その考察の後、われわれはいよいよバークリー・メソッドの教科書の一ページ目を開くことになる。しかし、そこにあるのは驚くべきことに、ドレミファのドではなく、五本の線でもない。ヘルツとデシベルと波形。そしていくつかの音響物理学上の法則なのである。

あまたある音響物理学上の物理法則のうちから選ばれたいくつかの法則は、だがしかし適当に選ばれたものではない。バークリー・メソッドは商業的、平均律的であることに関して言うまでもなく確信犯なのだ。ここにおいてわれわれは、調律の最広義と最狭義の狭間で巨視的になりながら、一気に平均律をベースにした音韻偏向の教育システムの中に入っていくという経験をする。広大な平均律外の世界からの侵食や襲撃を絶えず意識しながら。

パスコワール、話声に和声をつける、声と調律

　やあどうもどうも。今回はレジュメにありますように、調律と調性について考えてみます。「調律」というのは何でしょうか？　それは「調性」という、ある限られた規範の中に、使用する音を適応させることです。同調というか、カスタマイジングというかな。まあ、英語でチューンインですけど、今、僕らが何気なく「調律」と呼んでいる行為。それは現在、主に楽器を「十二等分平均律による調性」に適応させることを指しています。これを最狭義の調律としましょう。

　初回の講義では、ヨーロッパでの十二等分平均律の成立、これはイコール近代的調性の成立を意味しますが、そこからその破壊まで駆け足でたどりました。さて一方、広義の調律となると、これは広義というぐらいで、とても広がりがあります。「調律」は「調性」の数だけ存在しますから、狭義の調律、つまり十二等分平均律による調性以外の、全ての音楽的な規範、ルール、くくり等々の数だけ調律という行為が存在するわけです。単純に歴史的に見ても、平均律の前後、まずは成立以前には、古代から前近代まで続く、百鬼夜行というか群雄割拠というか（笑）あらゆる規範がありましたし、二〇世紀に入ってからは平均律から離脱し、破壊せよ。という命題に沿って、これはもういろいろな、びっくりするような形にまで調性と調律は拡大、変質されてゆきます。です

から「十二等分平均律による調律」という狭義の調律は、ひとつのグループで、世界的に商業的大ヒットを飛ばしたグループですけれども、あくまでひとつのグループである、という認識を常に持ってくださいね。はい、というような前説がありまして、まずはこれ聴いてみましょう。えーと。ブラジルのフランク・ザッパ★1とも白虎隊とも言われている（笑）、エルメート・パスコワール★2。

■ **Hermeto Pascoal「Tiruliruli」** ◆音源1

はい、これはですね、エルメート・パスコワールと言えばこの作品、と呼ばれているくらい、非常にその、有名な作品です。これは、ブラジルの大統領の演説ですね。そのテープをループさせたものをまず最初に流し、二回目はその後ろにコード進行を配置し、三回目には演説の音にメロディーがのっかったという形で情報を付加させていってるんですが。わかるよね、もう一回聴いてみましょうか。［再生］これ、声だけですね。はい、二回目。今コードがついた、で、さらにコードがついた後に、演説の声をメロディーにしてキーボードで弾いてます。ちょっと録音の都合でメロディーが聞こえづらいですけどね。このアルバムの中で、パスコワールは面白がって同じことといっぱいやってます。別の曲を聴いてみましょうか。［同アルバムから違う曲をかける］

ね？　彼はこういう行為にハマってるわけですけど、聴くのはこのくらいにしてですね。ここでちょっと、声について考えてみましょう。一回この音楽のことは忘れてください。

声による調性へのチューンイン、
音程の同定について

たとえばこの中には楽器の調律ができる方がいらっしゃいますし、あるいはできない方もいらっしゃると思いますけれども、われわれは、楽器を演奏しなくても、調律する能力と器官を一様に体の中に持ってるんです。その能力というのはいわゆる音感。というもので、器官というのは声帯ですね。今僕がこうやってお話ししている、このしゃべり言葉の音程、この言葉には音程があります。音程はありますが、少なくとも十二等分平均律からは離れてるわけです。ところがこの音程がですね、［ピアノを弾きながら］

★1――フランク・ザッパ　Frank Zappa（1940-93）
ボルティモア生まれ。ギタリスト、作曲家。1966年マザーズ・オブ・インベンション名義でのアルバム『フリーク・アウト！』でデビュー。ロック、ジャズ、クラシック音楽の影響を基に、多彩な活動を展開。

★2――エルメート・パスコワール　Hermeto Pascoal（1936-）
アラゴアス州アラピラーカ生まれ。ブラジルのキーボード奏者、マルチ・リード奏者、打楽器奏者。アルビノ（先天的白子）。10代から音楽活動を始め、アイルト・モレイラ、エラルド・ド・モンチ等と、「カルテート・ノヴォ」を結成。フォホー、フレーヴォ等のブラジル北東部のフォルクローレ、ショーロ、ジャズ等に加え、動物の鳴き声やコップに入った水、ドラム缶等を駆使し、天衣無縫なサウンドを作り上げる。

◆音源1――Hermeto Pascoal「Tiruliruli」（Hermeto Pascoal）『Lagoa da Canoa Municipio de Arapiraca』

こ、ん、な、形でメロディー弾いてますね、ラララ、こんにちはー、さようなら♪、今Bの音歌ってます、でまたこうやって音程のない世界に入ってって、［弾きながら］そして、僕は、あー、ってなりますね、音程とってます。僕が今やったこと、まるで初めて見る光景じゃないでしょ？　聴いたことありますよね？　こんな風に普通にしゃべってて、だんだん、［キーボードを弾きながら］なんとかー　これがー　君がなんとか、そうで♪。と、歌になっていく、ね。要するに、ミュージカルだ。

　こうして僕らは、さあ歌を歌おうという瞬間に自分たちの声帯を平均律にチューンインしてます。多くの、たとえばカラオケに入ってる曲なんて全部平均律の中にあるわけですから。僕らが歌を歌おうと思った瞬間、さあ歌の一音目を歌おうとした瞬間に、誰もがものすごい複雑な肉体的な機能を駆使して、音程をとって、ドレミファソラシドの世界の中にチューンインしているわけです。で、一瞬にして、あるいはなめらかに、そこから抜けたり戻ったりできるわけですけども。現在のヒットチャートの中には、昔のミュージカルみたいに最初語りから始まって、だんだんとしゃべり言葉が音楽になっていくようなことはあんまりないですけどね。でも昔はよくあったんです。歌ってる途中にまた語りに戻ったり、また歌に入ったり、なめらかに。それこそこの講義のコーディネーターであるフォルティタワーズの岸野雄一★3さんが得意なスタイルですけども、しゃべりながら、そして［弾きながら］だんだん、歌に、なって、いって。そこでー、とうとう、ララララララ♪、完全に歌に♪、なりますよね。この往復。要するに調律

の内と外を往復する、っていう行為は、かなり大雑把に言いますけど、ある種の感動があります。今、この感動は、ミュージカルみたいなスタイルじゃなくて、ラップと歌が順番に出てくる音楽。としてヒットチャート中に復権しているわけですけれども。

語りから歌へ、で、歌から語りへ。これはあるチューンの外側から内側へ、内側から外側へ、われわれは自由に行くことができるし、そのことに関して、耳や声帯に障害がある場合は別として、心理的な抵抗さえなければ、誰でも能力的にはできることです。しゃべってるうちに歌に入るってことは。こういうのは人間のもう根源にある能力のひとつです。普通の生活上の運動とダンスの関係に似ていますし、さらに言えば、社会的な人格というのもこうしたチューンのイン／アウトの側面もあるんじゃないかなと思い

★3 ——岸野雄一　You-ichi Kishino (1963-)

東京生まれ。俳優、音楽家、著述家等、多岐に渡る活動を包括する名称として、スタディスト（勉強家）を名乗り活動中。「岸野雄一&フォルティクワーズ」やゲイリー芦屋とのユニット「ヒゲの未亡人」等、精力的にライヴ活動も行う。インディー・レーベル「Out One Disc」主宰。

ますけどね。

さて、そして、ここが重要なポイントなんですが、この、パスコワールの作品で使われているブラジルの大統領の演説ね。これは歌われたものじゃありませんよね？　少なくとも大統領の自意識として、これは歌っているわけではないでしょう。これはさっきまで説明していた、声による調律世界へのチューンインなんてしてないわけです。これは単なる演説を録音されただけなんだからね。でも、この音楽は、キーボードで弾いて作った、平均律の音楽の中に入っちゃいましたよね？　これと、さっきのミュージカルの歌はどう違うんでしょうか？　主体的な調律意識を持たない大統領のそれは、トリック撮影や錯覚を利用した、エッシャーのだまし絵みたいなものなんでしょうか？　歌ってる人も、歌ってない人も、同じ調性の中に調律されてしまうとしたら、一体調性とか調律とかって、何なんでしょうね？　ここが今日の講義の前半のテーマです。

さて、それではまず、意識的な調律。ここで言う、声が歌になる過程のことを先にやりましょう。声を含む、調律されていない自然音。それがチューンされて平均律の道具になる。音程の決定、音程の同定ってことですが、それにはどんな加工が加えられるのか？　これには大きく二つの操作があります、音程の固定。それと倍音のデザイン。

まずは音が揺れない、ってことです。僕らのしゃべり言葉は、音程の幅が無限にある上に、細かく揺れています。じっとしていない。声も含めた自然音ってのは音程として[illegible]するわけで、（キーボードをポルタメント（音程間を連続的になめらかに変

化させること）機能を使って弾く」こういう風に、なめらかにいろいろと行き来していますね。だから、こういう風に普通にしゃべってる間はその声の音程というものは同定し難い。しかし、皆さんも実験してみるとわかると思いますが、たとえば「こんにちは」って普通に言いますよね。「こんにちは皆さん」て言う間ものすごい複雑に微妙に音程は動いているんだと。これを、たとえば「こんにちは」の「に」のところで意識を集中して時間を止めてしまって、「にー」って伸ばしてみましょう。これはもう音程になってますよね。「にー」って。どんなに運動している音程でも、ある点で止めて時間的に引き伸ばせば、それは必ず音程を持ってます。飛んでるハエを捕まえて、ガラスの板に固定して観察する、という。やってみましょう。いい？　こんにちは皆さん。こんにちは皆さん。こんにちは。こんにちは。こんに――――［キーボードで音程を探す］ってこれ、近似値でBの音でしたが、こうして、近似値から十二個の正確な値に向けて、声を家畜化というか、道具化してゆく。平均律にチューインしていく。と。

とはいえ、この実験ね、結論が双方向的ですよね？　わかるかな？　自然音としての、調律前の声。というのは、未調律の雑音であるという側面と、近似値でとれば平均律のデジタライズの中に必ず収まってしまう、という意味で、既調律の楽音であるという側面を同時に持っちゃう。ここが肝ね。あらゆる調性という規範は、その調性の内外、未調律と既調律、という二分化を設置するわけだけど、デジタライジングである平均律は、

排除や阻害の力動を表層に持ちながら、同時に、全ての雑音を近似値で調性の内部に取り込めるという構造も内部に持ってるわけ。うわいけねー、ついつい言葉が難しくなった（笑）。ま、いいや。わかるよね？　話（笑）。

音程の同定、民族楽器における倍音、ノイズ、その他

んで、もうひとつのチューンインの問題として、倍音のあり方、というか、倍音の構造に関する問題があります。倍音がいっぱいある／倍音がない、ってのはどういうことかっていうと……黒板に書きましょう。

A　音程不安定→安定（ポルタメントからポージングへ）

B　倍音過多（雑然）→倍音減少（整理）→倍音消失（鐘からピアノからサイン波へ）

この二つが、さっき「音程の同定に必要な操作」って言った二つね。この二つが、ヨーロッパにおける調性の結実である平均律への調律とほぼ同義であり、この結実というか象徴というか、それがピアノという楽器であり、その子孫であるサイン波発生装置なんだ、っていう風に繋がっていくんですが、それはまあおいといて、最近では、（板書）

C　テクノイズ（構造的な付帯雑音）存在→テクノイズ無化→テクノイズ再獲得→テクノイズ再無化（循環）

という考え方もクローズ・アップされるべく提案されています。

以上この三点を「ヨーロッパの近代の調律に向かう方向」の三要素としますが、と、まあ、何も考えずにここまでノートして、とりあえず音を聴いてみましょうか。

■**ビリンバウ（ブラジル）**◆音源2

これはビリンバウですね。ここには平均律的な音程情報とノイズ情報が入ってます。聞こえる？　二つ？　どう？　［再生］音程情報がね、ほら、♪だーらんだらん　だーらんだらん、だよね？　［キーボードで弾いてみせる］平均律の近似値で言うと、A♭とB♭になりますね。しかしここには、その他にも音程のとれないカシカシパシパシしたノイズが入ってますよね。音程の情報とノイズの情報が一緒になってます。もうちょっといろいろと聴いてみましょうか。

■**インザド（アルジェリア）**◆音源3

アルジェリアの弦楽器ですね。これ、録音もすごい面白い。後ろでいろいろなものが動いてる音が聞こえます。

■**クンデル（インドネシア）**◆音源4

あ。これは、ノイズ含みと言うより、純粋に倍音過多の問題だね。複数の倍音列の共存。これガムランですね？

■**ガムラン（インドネシア）**◆音源5

これも同じく倍音の混在、と言うかな。倍音については後でやりますが。

■**ドゥン（チベット）**◆音源6

（笑）これは豚の真似か？

音程のポージング、音程が不安定であることと安定であること

えー。じゃ、ちょっと聴くのはやめて説明すると、今は平均律との対比のためにヨーロッパじゃないものばかり聴きましたが、ヨーロッパであろうと近代以前であれば、同じようなことなんです。お手元の資料、「詩篇旋律の輪郭」って図があります❖参考文献1。これは、グレゴリオ聖歌以前の、要するに七世紀以前の、キリスト教の詩篇、っていうそのひとつの、聖歌の、歌うスタイルですね●図版1。

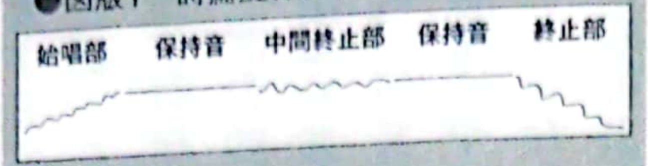
これ七世紀以前ですから当然ドレミじゃありませんよ。その時にどういうスタイルだったかっていうと、これもちろん譜面なんてないんでこうした記号というか図解になっちゃってますけど、始唱部っていうのはね、ブエェエー、っつってんの。ゥエエェェーェェーって（笑）、要するに日本の声明と大して変わんないでしょうね。同時にたく

さんの音がうねってる。ァエエェェーって不安定な音程があって、んで次に保持音って書いてありますよね、この保持音の時間に来て、ァエエァエエェア――――っていうと皆が一緒にユニゾンするわけです。一個のある音程に。んでそのア――に飽きたら、今度中間終止部ってのがあって、ここでもってまたうねって、んでその後に、保持音の二個目が来ますよね。この二個目の保持音は、前の保持音より高くないといけない。こういう規則があるんですが、だから、ェエエーア――〔高い音〕と、一回一回保持音程が高くなって、で最後終止部でまたお経になって終わる、っていうのが、七世紀ぐらいのキリスト教音楽のあり方だそうです。んで、これね、この間、僕、近所のお寺で仏教音楽のライヴを聴いたんですが（笑）、パクリかよ、っていうほどまるっきり同じなん

◆音源2～◆音源6――『世界の楽器カタログ』

❖1――『音楽史』（上）前出

●図版1　詩篇旋律の輪郭



ですね。要するにこれは、最初は洋の東西を問わずみんな同じだった。っていうアルケオロジックな、よくある図式的なアレですけど、よーく仏教の音楽に似ています。えー、このように、調律、十二音の平均律ができるまでの世界では音程なんて一個で充分、っていうか、固定的な音程がある、ってだけでとてもオイシイ状態でした。音程がある時点ですでに充分音楽的な状態だって感じで、で、そうじゃないゥエエー、ってうねっている状態は、何て言いましょうかね、そこへ向かう緊張の状態と言っていいんじゃないかな。これ後にやりますドミナント・トニック効果っていって、音楽にはスッキリしたり、不安になったりを繰り返して先に進んでいく推進力が設定されているんですが、ここにはその原型があります。原初の音楽の調性と調律の中の（板書を指し）この、「ポージング」の側面です。

倍音雑然→整理について、
倍音の概念

んで、次ね。これ、さっき聴いた中では、ガムランの鐘が一番端的なんですけど、（板書を指し）この、倍音の過多から倍音が減少して整理されていくっていう方向。で、まず倍音って概念の基礎を説明しますと、われわれが聴いてる音にはですね、［鍵盤押さえる］これCの音です。ドー、って音なんですけど、これわれわれC の音一個だけ聴いてるようなつもりになってますよね？　しかし、これはある数十人のグループの音の

中の代表者の顔が見えてるだけなんです［C押さえる］。C、ってやつ。うん。こいつが一番先頭、ってか目立つ前面に立っていて、他のメンバーは後ろでちっちゃくなってんの。たとえば、いろんなやつを並べて列を作ったとして、なんとなく雑然と並んでるだけだと列の輪郭がでこぼこになって、並んでるんだか何だかわからない状態になりますよね？ そういう状態から、鳴ってる音をきちんと整列をさせて、前から見れば一人の顔しか見えないようにデザインしてやる。この見えない他のメンバーが倍音で、そいつらが並んでる状態を倍音列って言います。この倍音列に関しては今日の最後の方でちゃんとやりますが、こういった列をどんどん崩してさ、あるいはもうこの際だってんで、違うクラスの列もぶっこんじゃったりして、いろんな方法でどんどんむちゃくちゃにしてゆくと、誰が代表だかだんだんわからなくなって、音程というものがとれなくなっていきます。こういったものが太鼓や鐘の音で……［鍵盤押さえながら鐘の音色を探す］これね。金属でできた丸いものを叩いてる音と言えばいいのかな。［鐘の音を鳴らしながら］これ、いわばいろんな列の音が整理されないで入っている状態で、いくつもの音程が同じ強さで鳴ってて、その中のどれが代表だかわからない状態です。ここから倍音列を整理して、先頭の代表者がくっきり識別できるようにすることで、音をチューンインさせてゆく。こうしたものがこの（板書を指し）Bのところです。

テクノイズという概念、構造上のノイズ

　それともうひとつ、これが最近に至って重要な概念となってクローズ・アップされてきたんですけど、テクノイズ。つまり、その楽器が鳴らされる時に不可避的に含まれるノイズという要素、概念があります。このターム自体は評論家の佐々木敦★4さんが自著で設定した新しいタームなんですが、ジョン・ケージからのコンセプトの流れの行き着く果てとして重要だと思います。佐々木さん自身は慎重に「この言葉に限定的な意味はない」っつってんだけど、この講義では僕なりの解釈で取り上げることにしますね。たとえば、この楽器を弾いた時にね、［一音押さえる］ちょっと、ボリューム絞って音消しましょう。はい。［鍵盤を押す、それ自体のカコンという音がする］（笑）この音が含まれてますよね。これ、テクノイズです。もんのすごおく大雑把に言って。もう一回ね。普通に音出して……［一音押さえる］はい。これがいわゆるこの楽器の音を鳴らしたと呼ばれている状態です。二点G音、ソーって音が今鳴らされています［押さえる］。けれども、そのソー、の他にもたくさんの［押さえる］、えー、まずはこのパコって音。どんな楽器を鳴らす時にも必ずついて回る、身体と楽器の接触が、今鳴ってしまいましたね。その他にも、身体を動かした時に出る衣擦れの音や、足を踏み込んだ時のギギッて音やら、もうありとあらゆる音が、実際には演奏の最中には鳴っている。ジョン・ケ

CamScannerでスキャン

ージは禅と接触して、この「その時間こえている音」という概念を、かなり引き伸ばして、もう、すんごい引き伸ばして（笑）、哲学領域まで踏み込んだ。というのは皆さん何かの本で読んだこともあると思いますが、それはまあ今はおいといて、つまり目的音を発音する時に嫌でも鳴ってしまう目的外の音、っていうものから僕らは決して逃げられないわけです。たとえば声を出そうとした時にも、こうしたプチッていう微妙な、唇から出るチッていうリップ・ノイズは必ず入ってしまいますし、その時は聴き分けられなかったり気づかなかったりしても、これはテープにとって再生したりすると検出することができます。というか、テクノイズって概念自体が、テープに音を録音して再生するっていう行為によって発見されたもので、コントロール不能なものでも、録音する

★4――佐々木敦　Atsushi Sasaki（1964-）
評論家。HEADZ代表。音楽雑誌『FADER』の編集発行、コンサートやCDレーベルのプロデュース、大学等での講師業も務める。『テクノイズ・マテリアリズム』他、著書多数。

とテープを再生することで繰り返し再現できますよね？　そういった音をどうやって音楽の中に取り込むか、っていうきわめて大きな話になっちゃいますが、そこまでいかなくても、「鍵盤を叩く」パコパコっていうこれはアナログのテクノイズですけど、打ち込みやる人だったら、機材の関係で漏れてしまうヒスノイズだとか、接触不良音だとか、そういったデジタルなテクノイズの存在についてはよくわかっていると思います。最近のクリック・ハウスとか呼ばれているものなんかは、もうその機材が持ってるブリープだとかノイズだとかいうものを音色のひとつとして扱っていて、非常に魅力的な音楽を作っています。ま、そんな最新流行みたいな話じゃなくてもね、これはもう昔から、たとえばヴァイオリンが弓にあたるカシャッとかいう音だとか、ギターのキュッていう指擦れの音とか。あとマイクっていう機材ができて、オペラみたいな歌い方が必要条件じゃなくなった時にクローズ・アップされた、声出す瞬間にこう唇がピシャッていう音だとか、そういったエロさをみんな生かすような歌い方になってきてさ、歌唱法が変わってしまうぐらいのパワーはずっとあったってことです。最近だとチャラ★5の歌なんかもう全部唇テクノイズ（笑）。

　こんな風に、テクノイズは魅力的な効果として何度も取り込まれ続けてきているんだけど、ヨーロッパにおける調律の概念の中では基本的には、何というか、存在しないものとして認知されていたわけです、理念的に。ない方がいいもの、というか。本来は存在してるけど、それは調律に向けて消し去ってしまうべきものだ、という考え方ですね。

しかし、それは消失させられないことがもうはっきりと明らかになっている。だったらじゃあそれも音色として取り込んじゃおう、という、そういった歴史があるわけですね。

（板書指して）これがこの三番目。もうすこし民族楽器を聴いてみましょうか。

■古箏（中国）◆音源7

これは中国の胡弓で、弾き方によってノイズが多く出る。という感じで、この中ではCが入り込んでいて、なおかつAも含まれてますね。

■牙箏（アジェン）（朝鮮）◆音源8

これは朝鮮のもの。叩いてますね。AもBもCもある。というわけで、なんかもういろいろ宝庫ですよね、これ（笑）。えー、こういう風に世界の音楽が、ヨーロッパの調

★5――チャラ　Chara（1968-）
シンガー、ソングライター。1990年デビュー。

◆音源7、8――『世界の楽器カタログ』

律の意識と無関係に、まあヨーロッパの言い方で言うならばAもBもCも混在している状態でずっとやってきているわけですよ。ところが近代になって、ヨーロッパがその持ち前の科学精神、もしくはSM精神（笑）を発揮してガンガン調律を厳格にして、ピアノまたはサイン波に代表されるような抽象的な音へと向かっていった、と。そして、ここからが重要ですが、そうした純化の過程が二〇世紀の「商業音楽」というものの実践と理論にまで不可分に流れ込んでいる、ということを理解しておいてください。今のところは大雑把な流れとして、でいいですから。

ここまでの話は、今ではどの音楽学校に行っても教えてくれることです。大切なことは、今言ったような厳格な調律のシステムっていうのは、二〇世紀いっぱいでもう壊れてしまっている、というか飽きられてしまっている、ということですね。僕らは今では、たとえばさっきの中国の胡弓とか聴いた時に、あー何かノイズが多くて音が外れててダサい、とかはまったく思わなくなってますよね。こんなのよりバッハとかロックとかの方が上等だ、なんて古くさいことは今や誰も思わなくなっています。と思います（笑）。バッハとかロックとかって並べるのもなんだかですが（笑）、今やトライバルなものやエスニックなものなんかが、まあ、「オーガニック」とか言ってさ、当たり前に消費されていますしね。その他にも先ほど挙げたテクノイズとか、エレクトロニカ、サンプラー・ミュージック、いろいろなものが現在の商業音楽の中にはなだれ込んでいて、こっから先「商業音楽」で使われる調性ってのがどのくらいの広さで囲い込まれて、どうい

う形に定着するのか、ってのが、今は非常に不安定な時期だと思います。で、この講義は、最終的にはそれを探して一緒に考えていこう、っていうことを目指しているということです。ま、今はこちら（板書）の話に戻りましょう。倍音の話ね。

倍音の整理、ノイズの整理、世界を調律したいという欲望

今いくつか聴いた音源は、民族楽器による民族音楽の演奏ですが、さらに、まったく音程感のない調律外の果てには何があるかっていうと、あまたのいろんな自然音がありますね。［その辺のものを軽く叩いて音を出しながら］とはいえこうした音も、もちろん音である限りはいくつかの音程を持っていて、その各音程が倍音列を持ってますから、ここではかなりたくさんの音が鳴ってるわけです。これらにA、B、Cといった操作を加えて楽音化するのが調律、とも言えるんですが、最初に言った通り、一方で平均律というデジタルな発想の調性というのは、そういった操作を加える以前のありとあらゆる音を、近似値と誤差のパラメーターに還元してそのシステム内に取り込むことができる、という、世界統一的な意志があります。全ての音を平均律っていう調律からの偏差で考える。そういった意志をはっきり持った形式なんですね。もう一回一番はじめのパスコワールを聴いてみましょう。［最初に聴いたパスコワールの音源を再びかける］

はい。声から始まって、最終的に音程を持った楽曲になりました。声の情報は不安定

で、平均律には調律されてない状態なわけです。でも、近似値はとることができる。人間というのは、ビットマップというか、情報処理の枠組みさえデジタルに与えておけば、相当粗い情報でも脳内で近似値に補正し、秩序を読み取ることができるわけです。印刷もそうですし、テレビもそうですね。あー、一番最初のマリオはもうガキンガキンだった（笑）。この作品は、そんな読解能力のあり方を使ったいたずらみたいなものですが、深淵を突いているわけです。たくさんの倍音を含む鐘の音でも、思いっきり耳をすませば、どこが一番きわ立っているか、ほんの僅差のでっぱりを人間は平均律のビットマップ内に収めることができます。近似値をとってね。ここに、一番厳しい、SM的ですらある平均律の調律が、一転して全てを飲み込むもっとも広い秩序に変わる、という反転の構造があるわけですね。

ですから、たとえばピアノがあって、ものすごく鋭敏な耳さえあれば、全ての自然音を、ピアノの音程に近似値として還元することができます。オリヴィエ・メシアン★6という作曲家はそうやって小鳥の声をたーくさん譜面に起こしているんですが（笑）。森に出て鳥の声を聴き、それを平均律で採譜し、ピッコロやピアノという調律された楽器によって表現しようとしたんですね。とにかくこの人は鳥が大好きで、あらゆる鳥のヴァリエーションを、あらゆる楽器で描写しているんですが（笑）、もちろんそれは楽譜に書かれてます。厳格な、ちゃんとしたスコアにね。それはある種の天才的な感覚および執念による結実ですが、われわれはビットマップさえあれば、このようにサンプラ

ーがなくても、かなりいい線までいろんなものを描写できるんです。メシアンの音源は今日忘れてきちゃったんで後日聴いてみることにして、そんな便利な平均律のビットマップすら超えて、二〇世紀の現代音楽の中にはさらに純粋なものへと向かっていく運動がありました。

純粋なものを志向すること、サイン波

えー、相当古い原初期の段階から、人間には何かしら純粋なものに向かおうとする意志がありまして、たとえば水で言ったら実験用の純水、あるいは大気で言うところの真空状態、まあ、そういったまったくゼロでピュアな状態っていう概念を、いつからか人

★6――オリヴィエ・メシアン　Olivier Messiaen（1908-92）
　フランスの作曲家。1949年発表の「音価と強度のモード」により、トータル・セリエリズムへの道を拓いたとされる。ギリシャ音楽の韻律法、グレゴリオ聖歌のネウマ、ヒンドゥー音楽のリズム体系等を研究。「鳥のカタログ」等、鳥のさえずりを可能な限り正確に書き写す試みでも有名。

CamScannerでスキャン

間は持ってしまいました。そういう概念をさまざまな分野で設定して、ピュアなものを抽出して理論の基盤に据える、と。そういった作業を、大雑把に言うとヨーロッパの文明は得意としていました。日本の三味線にだっていう調律はありますね。だけど、今挙げたような三つの要素を厳格に突き詰めてゆくっていう志向は、その調律の中にはないわけです。それに比べてピアノなんていうヨーロッパの象徴みたいな楽器は、まあＳＭというかな、アジアの楽器や、同じヨーロッパでも近代ヨーロッパ以前からあったヴァイオリン等の擦弦楽器と比べると、ある種異様というか、突出した奇形性があることがわかります。完全に固定されて、道具化された音ね。がちんがちんに縛られて、動いちゃいけない、淀んじゃいけない、衣擦れの音も出しちゃいけない、ってやつで、まあヨーロッパのディシプリンってことでしょうけど、ピアノに限って言えば、その後は、そういったボンデージ的な（笑）厳格なディシプリンから解放してあげようという勢力と、それをさらに徹底させようという勢力の二分を生んでゆきます。解放してあげる方は、それこそ前回聴いたジョン・ケージのプリペアド・ピアノが最右翼、いや、最左翼か（笑）。これ、今回も後で聴ければもう一度聴きますが、逆に、こうした「調律の果て」みたいな存在としては、サイン波発生装置というものがあります。

　サイン波という音には倍音が存在しません。これはレーザー光線と同じように、自然界には存在しないものです。サイン波の存在がいつごろ空想されたか、ということまで[illegible]、[illegible]れが科学の力によって実現され、実際に使えるように

なったのは二〇世紀に入ってからです。音のデジタル化をどんどん進めていって、実際の音を分析して抽出して、純粋な素材に還元してゆく。こうしたヨーロッパのイズムの音響的な極北がサイン波、日本語でいう正弦波です。ある意味、ピアノやオルガンによって志向されているものの結実だと言えなくもない存在で、サイン波を実際に使えるようになった時、これで本当に純粋な要素から音楽を組み立てることができる、ってある種の前衛の人たちは熱狂したんですよ。電子音楽っていうものはそうやって始まったんですが、物事はそんなに簡単じゃなかった（笑）。えーと、実際に音聴いてみましょうか。日本で最初期の電子音楽の音源があったので、それを……諸井誠★7と黛敏郎★8の「7のヴァリエーション」です。サイン波と、あと矩形波ですか？　あ、その他にもい

★7――諸井誠　Makoto Moroi（1930- ）
作曲家。東京音楽学校卒業。池内友次郎に師事。1956年、黛敏郎と共に、電子音楽作品『7のヴァリエーション』をNHK電子音楽研究所にて制作。交響楽、十二音技法を用いた作品等の他、邦楽器のための作品も多数手掛ける。

★8――黛敏郎　Toshirou Mayuzumi（1929-97）
作曲家。東京芸術大学研究科修了。池内友次郎、橋本国彦、伊福部昭等に師事。1953年、NHKの電子音楽研究所において、日本初のミュジーク・コンクレート作品「X・Y・Z」を制作。「涅槃交響曲」等のオーケストラ作品の他、多くの映画音楽を手掛ける。

CamScannerでスキャン

ろいろな音素材が使われていますね。えーと、さっきも言ったように、サイン波っての
は現世的な汚れを全部取ってしまった、ヨーロッパ音楽における一種の素材の極致です。
音には基になる原型的な波形。というのが何種類かあって、そのうちのひとつ。この作品はそうした正弦波などを「七」という数を使って数学的に操作して、曲の長さから音程から何から全てそのヴァリエーションで統一的に構成した、というものです。きわめてコンセプチュアルな作品ですね。では。

■ **黛敏郎、諸井誠「7のヴァリエーション」**◆音源9

はい。ただこうやって聴いただけでは何が七だかさっぱりわかりませんが（笑）。面白いですね。作品の解説を参考文献として配りますので読んでおいてください❖参考文献2。
えー、ここで大切なのは、この音楽も「調性」の中にあるということなんです。その作品がある規則性にのっとって作られていれば、ここでは「七」という数ですが、それがその作品内での調性となって、ここでは確かにその調性に従って調律された音が鳴らされています。別に平均律じゃなくても、何かはっきりとした規則に従って音が構成されていれば、それはもう音楽として成り立つって、二〇世紀の現代音楽の人たちは考え始めて、で、こんな風にどんどんそれを拡大解釈して作品を作っていったわけです。そうした発想の母体となったイズムが音列主義、セリエリズムですが、このあたり詳しくやってると現代音楽の時間になってしまうのではしょりますが（笑）、音をある秩序に従って並べるわけですね。その秩序を作る最小限の素材として最初は平均律ピットマップ

CamScannerでスキャン

で得られた十二個の音を使っていたんだけど、こういった電子音楽は正弦波を最小の単位に持ってきたんです。フーリエ級数★9っていう考えがあって、それはどういうものかというとですね、全ての音は特定振動数の波動レヴェルに還元できる、つまり逆に言えばサイン波を組み合わせることによって自然界のどんな音でも作れる、ってことが理論的には実証されて、シュトックハウゼンを代表とする現代音楽の、電子音楽系の初期のスターたちがみんなこれに群がったんですね。フーリエ級数を利用して、全ての音を数学的な操作でサイン波から合成していこうと。で、そうやって合成した音で音楽を作れば、それはなんて純粋で完璧な音楽でしょうと（笑）。まさに先程の（板書を指す）A、B、Cの要素がここでは完全にクリアされて、西欧の理念の果てですが、結果とし

◆音源9——黛敏郎、諸井誠「7のヴァリエーション」（T. Mayuzumi & M. Moroi）『音の始原を求めて〜塩谷宏の仕事』

✣2——「Concert: 20-21第七回：テープ音楽の始動」パンフレット

★9——フーリエ級数 Fourier Series Expansion

フランスの数学者ジャン・バティスト・ジョゼフ・フーリエ（1768-1830）が提唱。「任意の周期関数は三角関数の和として表せる」という定理により、音のように波形で表すことのできる周期をもった振動体は、単純な波（サイン波）を足し合わせることで表現することができる。これに基づき、音に含まれるさまざまな周波数の成分の解析（ex.フーリエ解析）→フーリエ級数展開→フーリエ変換することで、抽出された周波数成分を基にデジタル・シンセサイズを行う、というのがコンピューター等による音響合成の基本的な考え方。

CamScannerでスキャン

ては錬金術、というか、まあ、失敗したんですけど（笑）。倍音の数だけ正弦波発生装置が必要なんで、クラリネットの音ひとつ作るのに研究所の敷地面積がいっぱいに（笑）、という非常に現実的なつまずきもあって、実験としては失敗に終わってしまい、シュトックハウゼンなんかは違う方向に流れていきます。でも理論上は正しいし、これね、この間横川理彦★10さんに聞いたんだけど、今はできるんだって。できるけど、誰もやらない（笑）。今やるとね、面白いと思いますが。

と、まあ、こうした調性と調律に関するさまざまな逸話を押さえておいて、いよいよバークリー・メソッドの教科書の一ページ目に入りましょうか。その前にちょっと休憩しましょう。一五分間。

バークリーの教科書のはじめのページ、「音に関する原理」

はい。プリントを見てみましょう、とりあえず。これは、前回も言いました通り実際のバークリーの教科書ではなく、バークリーで学んだある日本人の方が、独自に編まれた汎用・改良型の「音楽理論書」の一ページ目です。一九八三年のもので、この落書きは（笑）若き日の僕の落書きですから、それはまぁシカトしていただいて（笑）。えー、この一ページ目はすごく重要です。とっても重要と言っていい。なぜ重要か。バークリー・メソッドというのは、何回も何回も繰り返し言う通り、商業音楽のための、音韻教

育の極北です。音韻に偏るっていうのは、音楽の構造を理論化して、書物にまとめて教育する、っていう行為自体の持つ限界でもありますが、まあとにかくコードもメロディーも記号化して分析－再現能力をつけ、一日も早く、もっとも効率よく、商業音楽家として、できれば映画音楽やテレビの音楽のオーケストレーションができるような人間に育てて卒業させる、ということを目的とした学校ですね。と、そんな学校のですね、教科書の一ページ目に出てくるのが、まず音に関する原理なんですね。音は空気の振動（気圧の変化）であると。また横道にそれますが、この教科書ができた年は、サイドストーリーを言えばＭＩＤＩ商業デビュー元年です。ＭＩＤＩ自体は八〇年くらいからテクノロジーとしてはありましたけども、ヤマハが、ＤＸ７★11を作り、ＭＩＤＩのシス

★10――横川理彦　Tadahiko Yokogawa（1957-　）
　作詞・作曲・編曲家、演奏家。京都大学文学部哲学科卒業。1982年にアルバム「99.99」でデビュー、その後「4-D」「P-Model」「After Dinner」「Metrofarce」「Meatopia」等に参加。電子楽器と各種生楽器を併用する独自のスタイルに至る。コンピューターと音楽に関する執筆、ワークショップ、海外でのコンサート・プロジェクト等も多い。

★11――（YAMAHA）DX7
　デジタル・シンセサイザー。1983年発表。MIDI規格の採用、FM音源、プリセット音の充実等により、大きな支持を得る。

CamScannerでスキャン

テムをいよいよ商業的に展開する最初の年ですね。ということは今後使うこの教科書はですね、まだ、MIDIとバークリー・メソッドが手を結ぶ前の教科書だということを、今日の段階で強く認識してくださいね。後でこのエピソード生きてきますんで。

はい。ここに三つの要素が出てきます。音の高さ、音の大きさ、そして音色。いわゆる音の三要素に関する説明です。まず音程を見てみましょう。音の高さを決定するのは振動数であって、これはサイクル又はヘルツで表されます。そして人間の耳に聞こえるのはおよそ16から16000ヘルツだ、とされているんですが……。

音楽環境による聴き取り能力の変化、ヘルツ

こういった数値は時代によって変わります。特に音程とテンポね。中世のアンダンテ。要するにのんびり歩くテンポ、って言われるBPM（Beat Per Minute　曲のテンポ）は、今よりずっと遅かったと言われています。今のアンダンテの方が昔のBPMよりずっと速い。音程も、昔439（ヘルツ）ぐらいだったラの音が、今だと442ぐらいは当たり前になっている、と。あのー、もうすごくSF的に極言すると、おそらく時間自体が速くなっているんじゃないか、と。昔に比べて（笑）。われわれの心拍数も変わってるし、体感時間の感覚も変わってます。それによってもうどんどんどんどん音楽のBPM……固定的な音程も高くなっている。さらには、再生機などの機材の飛

躍的な発達によって、可聴範囲も広がってるんだよね。下限である16より下も、今は随分音楽として聴いてるよ。大友良英★12っちはフィラメント★13では12ヘルツから使ってるって言ってたもんね。今だったらもっと低くても聞こえるかもしれない。このようにね、大友さんみたいに（笑）、音響を一オクターヴを分割する枠組みのビットマッピングじゃなく、ヘルツにまで還元して、たとえば9ヘルツから何ヘルツまでの音を使ってその周波数帯域だけで即興をやろうよ、とかいう人たちが出てきてるわけですけど（笑）。今までは16ヘルツより下の音は音っていうよりは振動として、つまり音程じゃなくて物理的な、椅子が揺れたりとか、お腹がぐずぐずって、腸がブフーって鳴ったりする、そういった振動として感知されるから音楽には使えない、とかよく言われてたんですが、

★12――大友良英　Otomo Yoshi-hide (1959-)
ターンテーブル奏者、ギタリスト、作曲家。電子音響系プロジェクト「Filament」、伝統楽器とエレクトロニクスによるアンサンブル「Cathode」、60年代のジャズを今日的な視点でよみがえらせる「大友良英 New Jazz Quintet」等、多岐に渡り活動中。

★13――フィラメント　Filament
1997年結成。サインウェーヴ奏者Sachiko Mと大友良英によるユニット。作曲を軸に、従来の「作曲」や「即興」による音楽と根本的に異なる音響体験を生み出すことを目的としている。

全然使えますね。体感と聴感の敷居がなくなってきてる。これも「音響派」がもたらした、ボディ・ソニックの在り方の提言でしょう。それまでボディ・ソニックっていうのは地震映画とか（笑）スペクタクルの再現装置で、純粋な音楽の鑑賞ツールではなかったからね。えーと、一回測ろうと意識的に聴いたことがあるんですよ。ドラムンベースのパーティとかに行くとですねぇ、9ヘルツくらいがものすごいデカさで鳴ってってですね、膝から下がビリビリいったりなんかして。もう耳じゃ音程をとれないんだけど、慣れてくると、振動が膝から下だから9ヘルツ、太股のあたりに来たから11ヘルツ、ヘソまで来たから12ヘルツ（笑）とかいうことが経験的にわかってくるんです。そういう意味でクラブ・ミュージックは音響的な意味でもわれわれの可能性を拡大してきている。まあ今に始まったことじゃなくて、六〇年代くらいから、ダンスのための大音量の再生装置が聴感と体感を結ぶ、新しい音楽の聴き方のために機能してきた、っていう歴史はあるわけですけど。サイケデリックとかも含めてさ。

というわけで、人間の能力はどんどん拡大してる反面、一方、われわれはいろんなストレスによって、高い方のヘルツがどんどん聞こえなくなってきている、という話もあります。全ての人が今、慢性的、心理的な難聴状態だという説もあって、何せ心療耳鼻科っていうヒステリー性、ストレス性の難聴を扱う医者も出てきている有様ですから。いつでも僕らは、社会環境、文化状況によって音をどこまで音として聴くかっていう制限の幅を変え続けているし、能力も開発と障害の間を常に揺れ動いている、というわけ

ですが、バークリーに戻しましょう。

デシベル

二番目。音の大きさを決定するものは振幅で、これはデシベルで表されます。で、これも人間の堪えうる大きさの限界は160デシベルだという風に言われてるんですが、こんなものはとっくに振り切れてます（笑）。これはですねー、クラブで実際に測ったわけではないんですけど、一番過激な頃のヒップホップの子たちがやってた渋谷クラブエイジアのベードラの音量とかはですね、200デシベルくらいいってたと思いますよ（笑）。いや、これは嘘だな、あり得ないですよ、200は（笑）。とはいえ一小節おきに爆弾が投下されているような（笑）、そんな風にしか思えない音でしたねアレは。えーと、僕は160デシベルは聴いたことがあるんですよ。学校の視聴覚室みたいなところでですね、「今から出す」って160デシベル上限で、いろんなもん聴いたのよ。全部160で統一したビートルズ★14、バッハ、ディープ・パープル★15、チャーリー・パーカー★16（笑）。すごく面白いのよ（笑）。あのね、これ、160って情報内で揃っちゃって、結果として全部同じに聞こえます（笑）。バッハのチェンバロ協奏曲もですね、ディープ・パープルのハードロックの演奏もですね、そりゃ八三年ですからまだクラブ・ミュージックとかね、今みたいに低音がびしびしした音楽なかったですけど、チェンバロの一打の160と、オーケストラヒットの160と、ベードラとシンバルの

「160は同じ（笑）ってことがこの実験ではわかりました。

ただね、その160デシベルは、八三年の段階で聴いても、たいした大きさじゃないな、と思いました。もっとでかい音聴いてるよとその時でもすでに思ってましたからね。で、その耳で何年か経った後、クラブエイジアで聴いたベードラで、内臓が破裂するんじゃないかなーって僕は思いましたから（笑）、その音は確実に170デシベルには近づいていたと思います。

倍音、倍音列、差音の原理

音色は大雑把に言うと、波形と倍音構造で決定されます。波形にはいくつかの原形があって……って、こういうシンセサイズの基礎知識もここには書いてありません。当時すでにアナログ・シンセサイザーの音色決定のノウハウなんて誰でも知っていた時代で、しかも八三年といえば、デジタル・シンセサイザーがアルゴリズムによって音色を作り始めた最初の年であるにもかかわらず、なぜここまでこの教科書は音色に関して冷淡な立場をとっているのか？　バークリー・メソッドは音色と関係ないから？　ここは和声の組み合わせだとか、メロディーだとかいうのを教育する機関だから、ってことなのか？　それだったら、じゃあ、ヘルツやデシベルだって省けばいいじゃないか？　って、この講義で重要なのは、こうした疑問を手がかりにバークリーの教育体系の総体を掴んでいくって作業であって、今後もただ教科書を鵜呑みにするんじゃなくて、いつも疑問

を持つようにしてください。

えー、そしてそして次、もう一ページめくりますと、倍音列ってのがあります。んで、これ細かく見る前に、バークリーで教えることではないようなんですが、この差音の原理ってやつを先に説明しちゃいましょう。

これも細かくやっているとキリがないんですけれども、簡単に言うと、複数の音を鳴らした場合、たとえば二つの音を出した時に、その二つの音には各々の振動数がありますよね。音程は振動数で表されます。で、その二つある振動数の高い方から低い方をひく、と、ある数字が出てきますね。当然ですが（笑）。その数字の音が「差音」として鳴るんです。わかります？　この譜例にもありますけど、ドとミを鳴らしてみます。

★14――ビートルズ　The Beatles

英国のリヴァプールで結成。1962年に「Love Me Do」でデビュー。70年解散。

★15――ディープ・パープル　Deep Purple

英国のハートフォードで1968年結成。72年のアルバム『マシン・ヘッド』により、ハードロック・バンドの代表的存在になる。

★16――チャーリー・パーカー　Charlie Parker（1920-55）

カンザス州カンザス・シティ生まれ。アルト・サックス奏者。高校時代からサックスを始め、1938年ニューヨークへ進出。ジェイ・マクシャン、ビリー・エクスタイン等のグループを経て、1942年頃からディジー・ガレスピー、セロニアス・モンクらと共に、「ビバップ」スタイルの誕生に関わり、シーンの中心的人物となる。

CamScannerでスキャン

「ドミを鳴らす」この時に、ミひくド、って現象が起こります。物理現象として。で、そのミひくドの答えは、実は「ド」なんですよ。えーと下に「64」て書いてありますね。ミの周波数からドの周波数をひくと、二オクターヴ下の「ド」の周波数になるんです。二点下「キーボードで鳴らす」、この位置ですね、この周波数が鳴るんです。先祖の幽霊みたいにスーッと。えー、この説明で何を言いたいか、っていうと、同じ力でいくつかの音を弾いた場合、差音の原理でサポートされて太く聞こえるようになる音があるってことです。ミとドを等入力で弾いても、二オクターヴ下の差音のサポートを得て、ドの方が大きく、太く聞こえる。これがね、ドとソだと、隣に書いてありますけど、ドとソを弾くと、ソひくドの答えは、ソ、なんです。なんで、ソの方がはっきりと聞こえる。同じ強さで弾いても。こうやって「コードを弾く」複数音が鳴ると、どこかで差音っていうのが立ち上がって鳴るんです。これが聴き取れるかどうかっていうのは個人差があるんですけど、一概に高い音程だから目立って強く聞こえるってことじゃなくて、低い音程でも、差音の原理によってサポートされれば太く聞こえるってこと、こうしたことがあるってことを覚えておいてください。さっきの倍音列の調整の話もそうですが、われわれは一音だけを聴いているように見えて、こういう風に御先祖様の霊みたいなものがですね、目に見えない、楽譜に表せないものがたくさんそのまわりに、音響物理的にまとわりついてくるわけですね。今はすごいわかりやすいドミ／ドソ／ソドって音で説明しましたが、こういうね「コードを弾く」二音以上の複音になってしまえば、差音の

差音、さらに差音の差音の差音、という形で、差音がどんどんどんどん増えていって、もうそんなものを意識的に聴くことは事実上は不可能になります。「コードを鳴らす」これね、これだと実際鳴ってる実音の情報がたっぷりありますから、こう遠くで聞こえる音の幽霊のサポートが、っていうようなところには耳が行きませんね。「コードを押さえながらメロディーをアドリブで弾く」こんなことやってる時に、何番目と何番目の差音がどこから聞こえるなんて言ってらんない。われわれはその時、音響的な情報よりも、音韻情報に集中して音を聴こうとします。記号的にね。しかしこれをこうやってミニマリスティックに「二音だけ静かに鳴らす」「ドとソ、どっちが大きいと思う？」なんつってやった場合、音韻が単純なだけわれわれは音響に耳をすませて、その微妙な違いを味わおうとするでしょう。この二つ、音響に耳をすませた時の心、それと音韻に耳をすませている時の心には明らかに違いがあります。まぁ同じ人もいるかもしれないけど（笑）。どんな音でもどっちかに偏った聴き方で聴くことができるんで、今自分がどんな状態で音を聴いているのかを自覚して、そのパラメーターを入れ替えたりするトレーニングをやってみると、面白いかもしれません。

この差音の原理と、倍音列の原理が、まず最初にバークリーの教科書には書いてあります。そして、これが重要なことですが、この物理的な現象の説明が終わって一ページめくると、もう音響物理もへったくれもなくなって、いきなりバークリーの音韻教育が始まります。音程に名前をつけ、それに数字的な序列をつけ、えー、短2度、長2度、

短3度、長3度等々と、いよいよ音楽教育らしくなってくるわけですけども、この音韻教育に入るほんの刹那の一番最初のページを開いた時に、音の三要素、そして倍音列と差音の原理。あまたある音響物理的な現象の中でこれだけがチョイスされて書かれてある。このことが、レジュメにも書きましたけど、とっても重要です。

バークリーではなぜ最初に
この三つを音の説明として選んでいるか？

音楽を取り巻く音響物理的な現象は、もう無限に近いほどいろんなものがあります。ちょっと考えてみただけでも、ここではモジュレーションのことも、定位のこともないし、ドップラー効果の問題にも触れていない。音響物理と称されてるものは、たとえばこれちょっと古い本なんであんまりいい参考書じゃないんだけど、アレクサンダー・ウッドの『音楽の物理学』❖参考文献3という本があります。これ、一九四四年の本かな。えー、これは比較的全ての音響物理を網羅してる本で、今はもっと新しい本があると思うんだけど、ちょっと探せませんでした、すいません。

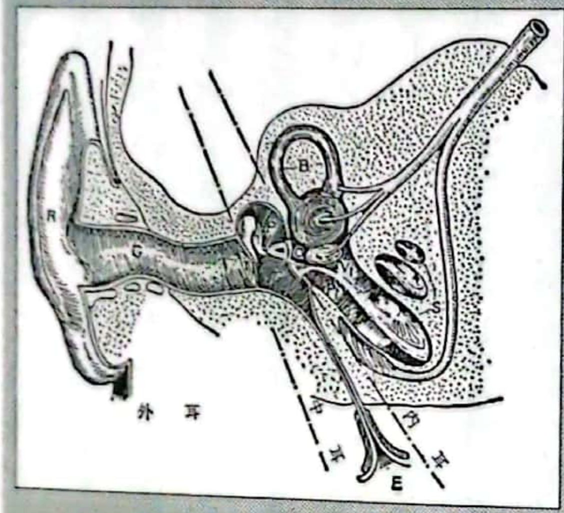
で、これ見てもわかるんですけど、音響物理をめぐる問題は、波形やねじれ、それからそれこそ鼓膜、発音体の形式の問題だとか、聴取する意識の問題だとか、えー、鼓膜の写真が面白いんだけど……あったあったこれ（鼓膜の図版を見せる）●図版2。この本はこうした、耳や脳といった器官の問題も含めて、かーなり音響物理に関して立体的に

やっていて面白いんですけど、とにかく音響物理的な、あるいは人体工学的な、それから認知科学的な、そういった原理論がたーくさんある中で、バークリー・メソッドが取り上げているのは、倍音列と、差音の原理だけだと。

　これはもちろんね、ランダムに、教科書作った人が適当にパラパラパラってこういう本をめくって、これとこれが面白そうだからこの二つを載せとこうや（笑）、って形で適当に選んだんじゃありません。この二つだけが選ばれているのにはきちんと理由があって、この二つの音響物理現象は、バークリー・メソッドの音韻的な教育システムが「合理的」だってことを支える科学的な根拠として、非常に有効なんですね。倍音の原理は、これからやっていくドレミだとかいった、音韻的な音の取り扱い方の全てに関わ

❖3――『音楽の物理学』前出

●図版2　右耳の概略図（A・ウッド『音楽の物理学』より）



ってくる、音響物理的な根拠のひとつになります。で、差音はね、和声楽の、きわめて薄ーくではあるけど、根拠になってる。パークリーは音響物理の原理の中から、自身の教育に都合がいいものだけを慎重に選んで、教科書に載せているんです。

これからパークリー・メソッドを勉強することで、この音程が協和するとか、これは不協和だとか、こう進行すると気持ちがいいだとか、そういったことをきわめて教条的に学んでいくことになるわけですが、これははっきり言えば一種のドグマです。広義に言えばパークリーに限らず、全ての音楽の記号化、理論化の体系っていうのはドグマであり、カルトである、とも言えるんですが、とはいえやっぱりドグマも自身の正統性、根拠を持ちたがるんですね。で、近代科学によって得られた原理の中で都合がいいものを根拠として持ち出してくるってのは常套手段ではありますが、パークリーはもっぱら倍音の原理を使って、自身の体系の根拠を説明しているということです。

はい。倍音に関しては、簡単なので覚えちゃうと後々面白いんですが、今はとにかく、一個の音は、こういう風に（教科書の倍音列表を指し）上にずらーっと、ほとんど全ての音が堆積されてできているんだ、と。そのことを意識しておいてください。で、その倍音が整理されて、「何番目の倍音は、ちょっとこっち向いて」とか「お前は帰れ」とか、そういう風な配合によって代表者が同定され、音色もでき上がる、と。こうした倍

ってくる、音響物理的な根拠のひとつになります。で、差音はね、和声楽の、きわめて薄ーくではあるけど、根拠になってる。バークリーは音響物理の原理の中から、自身の教育に都合がいいものだけを慎重に選んで、教科書に載せているんです。

これからバークリー・メソッドを勉強することで、この音程が協和するとか、これは不協和だとか、こう進行すると気持ちがいいだとか、そういったことをきわめて教条的に学んでいくことになるわけですが、これははっきり言えば一種のドグマです。広義に言えばバークリーに限らず、全ての音楽の記号化、理論化の体系っていうのはドグマであり、カルトである、とも言えるんですが、とはいえやっぱりドグマも自身の正統性、根拠を持ちたがるんですね。で、近代科学によって得られた原理の中で都合がいいものを根拠として持ち出してくるってのは常套手段ではありますが、バークリーはもっぱら倍音の原理を使って、自身の体系の根拠を説明しているということです。

はい。倍音に関しては、簡単なので覚えちゃうと後々面白いんですが、今はとにかく、一個の音は、こういう風に（教科書の倍音列表を指し）上にずらーっと、ほとんど全ての音が堆積されてできているんだ、と。そのことを意識しておいてください。で、その倍音が整理されて、「何番目の倍音は、ちょっとこっち向いて」とか「お前は帰れ」とか、そういう風な配合によって代表者が同定され、音色もでき上がる、と。こうした倍音列とか振動数比による音響の説明は、これから先に進んだ時、何度か戻ってくることになるかと思います。だから、ここではね、とりあえず、こんな説明があったってことだ

け覚えておいてください。

さて、ここまで調性と調律を構成する、音程の原理になる音響物理のところまで話してきました。というわけで、次から具体的な調性、商業音楽の作られている具体的なシステムの中に入っていくことになります。この次の講義からはずーっと平均律の中だけの話になります。これまで、二回にわたってずーっと教科書に入らなかったのは、この教科書の外側にはこれだけの世界が豊かに広がっている、ということをまず確認してもらいたかったからです。で、その広大に広がる世界中の音楽の中で、この教科書の持ってるシステムってのは、時代的にも、音楽の情報的にも、かなり狭く、そしてかなり麻薬的なものだった、と。さらに言うと、しかし、そのシステムは、二〇世紀が終わったところでその役割を終えようとしているのではないか？　っていうような、この講義全体の見通しをまず強調しておこう、という目的の、始まり二回でした。

生徒の質問

講義も二回目になりまして、そろそろ質問とかありそうですね。質問のある方いらっしゃいますか？　（何人か挙手）。はい。

生徒A：サイン波のことがちょっとよくわからなかったんですけど、サイン波ってのは電子音でしか出ないんですか。

出ませんね、今のところは。自然の音の中からサイン波を純粋に取り出すことは不可能です。

生徒A：で、サイン波には倍音が含まれていない。

ないですね。はい。

生徒A：それで、二つのサイン波を鳴らした時に、差音も出ない。

いや出る出る。ていうかね、差音は倍音で出るんじゃなく、基音、さっきの喩えで言うと、代表者によって出るものですから、逆に、倍音っていう余計な汚れがないサイン波はものすごい明確に差音が出るんですよ。極端に言うと、いきなり一音色足されたくらいに聞こえます。倍音が豊かな楽器でやるとうすぼんやりしたり、揺らいだりするものが、サイン波だとピシッときますから。ピアノでもかなりエッジの効いたものになります。サイン波はサイン波以外の音楽と混ぜた時の感じもすごいんですよ。あまりのその異物感っていうか、楽器同士が溶け合う感じのまったくないっていうかね、溶け合わなすぎる感じが。

生徒B：倍音過多と倍音減少というお話が、民族音楽等の例を通じて説明されたわけですが、西洋音楽における楽音だとちょっと考え方が違うような気がするんですが。たとえばピアノとか、僕はトロンボーン吹いたりするんですけど、トロンボーンのいい音って、必ずしも倍音が少ないのがいい音だと言われてるわけじゃないですね？

そうですね。倍音が適度に含まれて、ツヤがある伸びのある音がいい音とか言われますね。

生徒B：そうですよね。じゃあノイズと楽音は何で峻別するかっていうと、たとえば保持音に対して、その整数倍の波長を持つものが入ってる時のみ、それがさっき書かれてた倍音列とかに対応して、なかなかいい音だという風になるわけですね。で、そういう整数倍にならないい音っていうのが入ってくると、楽音とはちょっと違う、音程がボケてしまうというような、まぁ濁りが出てくるってことで、だから、倍音過多から倍音減少というのは、要するにそういう整数倍じゃないようなものから、より倍音列にのったピュアな倍音を持つようなものにしていこうという……。

そうです、そういうことです。単なる一面的な減少ではなく、倍音のコントロールです。大雑把に減少って言ったのは、あくまで、鐘からピアノへ、っていうような形に代表される、ガムランでちょっと聴きましたけど、明らかに一個の楽器から、副音が聞こえるようなレヴェルの、倍音列が一個の音色にたくさん混在して鳴ってる状態を過多として、で、それから、その立ち上がってる特定の倍音の部分を、減少させていく意味での、あくまで相対的な意味での過多であって。厳密に言えば倍音は全てさっき言ったみたいに音色と関わってますから、倍音をコントロールすることの方が、倍音を野放しにすることよりも、はるかに技術が要りますよね。まったく自然音というのは倍音を野放しにした状態で、それを囲い込んでって倍音をコントロールしてくので、だからまぁ厳密に言えば倍音過多、倍音減少ってのはあんまり良い言葉遣いじゃないんですが、コントロールやデザイン、整理という行為の多くは付加よりも選別や減少を意味する、という程度のことです。

生徒B：要するに、その整数倍のものだけを取り出してくるような音がいい音だってことですね。最終的にサインウェーヴが出てきて、その合成によって、あらゆる音が出るようになったことに関しては、まぁその通りですけど、この図（倍音過多↓倍音減少↓倍音消失）だとある意味、西洋の音の究極の形がサインウェーヴだって読めてしまうので……。

そうですそうです。サイン波がヨーロッパの理想の極北である、というのは、厳格な断言ではなく、話の流れで、ここでは調律が何を志向してきたか、という話の流れの中の、一種の妄想というか、比喩可能性のひとつです。

生徒B：わかりました。

ありがとうございます。他に何かあります？　はいどうぞ。

生徒C：あのう、わたし、サインウェーヴの音を、今まで、たとえばライヴ会場とか、こういう場で聴いた時に、必ずすごい動悸がして、大きい音だと立ってられないというか、緊張が激しくなってきてしまうんですけど……。

ああ（笑）、それが心配なんですね（笑）。

生徒C：はい。あのう……。

この講義聴いてると、あたかもこれからどんどんサイン波だけの音楽が増えてきそう

で（笑）。そりゃ心配ですね（笑）。

生徒C：そうです……。

ええとね、まず第一に、心配には及びません（笑）。サイン波で気分が悪くなる人は多いです。純粋なものというのは、常に不純である生理から見れば異物だし、恐怖や不安の対象となることもまったく不思議じゃありません。生体的な影響力はかなりあるよね、サイン波は。と言うか、極言するとですよ、音響が身体や心理に影響を与えないようじゃしょうがないとも思います（笑）。立ってられなくなるくらい、というのはすごいですが、それほどの影響力がある音楽というのはなんと素晴らしいものでしょう（笑）。

そういえば、前回の資料持ってる人いるかな？　前回の資料の中で、まったく触れなかったけど『現代音楽――一九四五年以後の前衛』❖参考文献4の巻末に、朗読してると時間がないんで要約しますけども、ある種の、音列だとか音響的なものが、人間の身体や感情に特定の効果、つまり薬膳効果と同じような、薬効のようなものを持つということに関する研究がこれから進んでいくだろう、ということが書いてあります。何せインドには、罪人を拷問するための罰としてのラーガがあるそうですから（笑）。

しかし、まだ、音楽の中でね、サイン波を聴くと気持ちが悪くなるとか、ある人の歌

声を聴くととてもハッピーになるとか、あるいは逆にある人の歌声を聴くと死にたくなるとか、そういう効果が個々人の反応なのか、あるいは薬品のようにね、ある程度、特定の薬効が保証されるようなものなのか、ってのは今のところは誰も統一的な答え持ってないわけです。次回の講義の「長調と短調」っていうのは、こうした効果にトライした結果のもので、しかもそれはかなり実現しているわけ。だから、やがて答えは出るかもしれません。僕もね、音楽家として、その答えは正直言って欲しいです。鍵盤のここを押せばね、こういう人が、こうなる、吐く、笑う、泣く。それが決まってる、なんてことが実現される世界は、なんと恐ろしく、そして素晴らしいんでしょう（笑）。そんなになったらすごいですよね、でもそんなものわれわれはほんとに欲しいのか？　ある

❖4――『現代音楽――1945年以後の前衛』ポール・グリフィス（音楽之友社）

いは欲しくないのか、ってことすらわからずに手探りで生きてくわけですけども（笑）。まあただ、とにかくサイン波が、人の気分を悪くしたり良くしたりってことは、確実にあります。

でも、それに対抗するために体力をつけるのもいいかもしんないけど、あのー、弱さの中にも真理はありますから、とにかくサイン波がこれから増えてって、サイン波聴いて気分悪くなるようじゃ現代社会で生きていけなくなるよ、ってことはあり得ません。これは僕がはっきり責任持って言いますけども、ありませんから大丈夫です。いいですか？（笑）

生徒C：はい（笑）。

では今日は終わり。お疲れさまでした（笑）。

CamScannerでスキャン

二〇〇三年五月二日

第3講　調性 II

CamScannerでスキャン

「長調・短調」という言葉に違和感を持ったことがある人は多いと思う。戦前の文献等には、現在の長調・短調という記述と並び「明調・暗調」「喜調・哀調」等という表現が散見され、長短という、一見もっとも意味が通じにくい単語（長調・短調にも、長音階・短音階にも、たとえば、それ自体の時間的な長さの差はないのだから）が最終的に選択されていった経過がわかる。これはなぜだろうか？

それは、一般的にはこう解釈されているだろう。これは音程を意味する、度数の名称である「長短（長3度、短2度といった）」の由来と同じく、根音（ベース音）からの「距離の長短を指している」というものだ。しかしながら、それだとしたら、たとえば明6度、暗6度といった「明暗音程」や、喜7度、哀7度といった「喜哀音程」といったネーミングにすればいいわけで、この立論は本末転倒的だ。

英語のメジャー、マイナー、独語のデゥア、モール等の原語からの対訳文化史的な考察を省いて乱暴に推論すれば、「長短」という訳語の選択には、音楽の構造を記号化することへの、さらにはその構造によって人間の感情に与える効果を記号化することへの、二重の懐疑と抵抗感が存在する。

われわれは、なぜ、3度や6度や7度がフラットした世界で暗く悲しくなり、3度や6度や7度がフラットしない世界では明るく楽しくなるのか？　これは洗脳なのか？　それとも自然物理の法則にのっとったナチュラルな効果なのか？　3度はフラットしないものの、6度がフラットしている、といった中途半端な世界は、なぜヨーロッパ音楽では数百年の間ないものとされてきたのか？

第三回は「調性Ⅱ」と題し、実際に十二音の度数名の由来を考えつつ学習することで、平均律が生んだ感情操作体系の完成形である「長調・短調」の理解を進めることで、音楽が人間の感情にもたらす記号的な効果、その否定と肯定の両面の構造について考えてみたい。近代西洋人は、なぜ感情を二極化し、世界中にそれを広めたのか？　われわれの感情は、調性を二大別しなければ同定できないほどに不安定なのだろうか？

前回への質問、サイン波、ホワイトノイズ、差音その他

前回の続きから行きましょう。まず前回、差音やサイン波の話をしましたが、授業後メールで質問が殺到しまして（笑）。もう、自主講義でサイン波ゼミというものができそうな勢いになっているんですけど（笑）、その全部に答えていくわけにもいかないので、各自調査していただきたいと思います。ただたとえば、S1000★1を持っている方がメールで、「S1000にサイン波が入ってたんだけど、あんな簡単な楽器でサイン波出るんですか」って質問してくださったんですが、あれはカニかまぼこ（笑）だ

★1——S1000　AKAI S1000
デジタル・サンプラー。サンプリングビット数=16ビット、最大サンプリング周波数=44.1kHz、最大発音数=16音という性能に加え、発売当時としては低価格であったことなどから一躍スタンダードとなる。

と思ってください。ああいうのは、サイン波「風味」のものであって、純粋なサイン波とは違うことが多いですね。限りなくサイン波に近いものにしてあるけど。とはいえ、今はサイン波発生装置自体はポータブルになって、簡単に手に入るようになってます。

あと、前回、ホワイトノイズの説明をちゃんとしなかったんですが、サイン波の対極にある現象としてホワイトノイズってものがあります。ホワイトノイズ知ってますよね？ シューッ、シャーッていう音。あれはサイン波と逆で、全部の周波数の音が鳴ると、ああいう音になるという。白色光が、全ての波長の光を含むことにちなんだ呼び方、なんですけどね。ホワイトノイズに類する音、たとえばスネアドラムの音なんて、すごくホワイトノイズに似てます。パシッて音ね。ホワイトノイズ、ピンクノイズって、ノイズにもいろんな形があるんですけど、その話も音響物理的な説明でやると、ピンクは1／fで反比例して……とか大変ですので、各自興味のある方は調べてください。

あと、わたしは倍音が聞こえませんが音痴ではありませんか？ 大丈夫でしょうか？ っていう人がいたんだけど（笑）。ピアノの低音をガーンと鳴らして、はい、具体的に倍音列が何個聞こえますか？ っていうのは、いわば視力検査と同じですから、第一にそれの結果と音楽的な才能や感受性というのはあまり関係がありません。目が悪くても美しい絵は見えるわけで。んで第二には、こうした聴感検査みたいのは、視覚検査よりもはるかに心理的な側面が影響していて、リラックスしたり慣れたりすると聞こえるようになったりします。第二に、視覚と比べて聴覚は、人間が感覚的に依存している割合

がきわめて低く、常に未開発みたいな状態にある。とも言えるのね。だから、一回の検査で判断するのは早計です。そして「音痴」という現象の定義は非常に難しく、ここで一言ではとても答えられませんが、少なくとも、ある日初めて倍音列を聴こうとした時に、思うように聴取できなかった、ということが一直線に「音痴」を意味するということはありません。まあ気持ちはわかるけどね（笑）。自分の能力が劣っているのではないかと思うわけでしょうけど。ただ、たとえばワイン通でね、「ああ、これはタンニンが豊富だ」とかさ、「アミノ酸の熟成がほど良く」とかね（笑）、分析的、解析的に味を理解する人……まあ「理解したがる人」って言った方がはるかに現実的なんだが（笑）、そういう人たちっていますよね。で、まあ、そんな飲み方しなくても、美味しければそれで良いわけで、大気の成分表示や分子構造を気にしながら深呼吸なんてできない。って話とまったく同じで、あくまで音響物理の中の構造の勉強として倍音列に関する知的理解はするけど、実際の日常的な聴取感覚っていうステージでは、倍音の配合。なんて話は、お配りした資料にあるように、クラリネットは何番目の倍音が何分の一になるんですよ、というような、あるいは、同じクラリネットの同じ音程の音でも、名人が吹いた良い音色ってのは、倍音が豊かなんですよ、だから共鳴感があるんです、とかね、じゃあ、自分は倍音の少ない貧しい音がチープで好き。とか何とか。そんなレヴェルの話ですよ。

もちろん、突出して分析的、解析的な感覚器官を持つ天才みたいな人だって中にはい

るでしょうから、そういう人は、そういう人でどんどんアナリティックに聴いてください。僕の声のどのあたりの倍音が多いとかさ。教えてくださいね（笑）。まあ、ピアノに座って軽くBのコード叩いて、「うん。良い倍音の具合だ。三次倍音が豊かで、六次倍音が控えめで。さすがベヒシュタイン（ドイツのピアノメーカー）」みたいなこと言う人、たまーにいますけど、ぶっちゃけあれ、六〇％ぐらいスノビズムだと思うよ（笑）。そんで後三五％ぐらいは思い込みっていうか、妄聴だと思うけど（笑）。

倍音に音楽理論の基礎を求めることについて

とにかくですね、この倍音の話で重要なのは、バークリーが商業音楽の理論的な根拠をそこに置いた。ってことなんです。厳密にはこれはバークリーの専売特許でも何でもなくて、古典的な和声学の多くは音響物理から理論的な根拠を得ている。まあ、音楽理論というのは半分は物理的にならざるを得ないわけですから、これは当然の構造なんですけど、この歴史、これまでの音楽理論が音響物理をバックボーンにしてきた、その変遷史みたいなのをやってると細密になりすぎるので、今はバークリーの教科書に特化して進めます。

たとえば、Cというコードがあって、これは後に詳しくやりますが、ドとミとソという三つの音でできています。われわれがこのサウンドを聴取する時、バークリーでは

CamScannerでスキャン

ソドミっていう堆積の形を聴くともっとも安心する。と説明されます。ドミソやミソドじゃなく、ソドミ、という形に優越性があるわけ。

で、なぜドミソでもミソドでもなく、ソドミなのか？　っていう風に考えた時に、倍音列を見てみる。そうすると、基音がドだとすると、その次がオクターヴ上のド、で、次がソ、でまたド、で、次がミね。要するに、倍音列を下から見るとド・ド・ソ・ド・ミって並んでいる。一番深い階層の、最初に出てくる構造がソドミの形なのね。だから安心する。ルートが持っている倍音の構造に近いから、っていう理屈です。きわめて音響物理的な根拠ね。

今後、この音は緊張感があるだとか、この音には安心感があるだとか、この音は悲しい感じがするとか、この音は明るい感じがするとか、音楽がもたらす感情的な変化に関するバークリーの決まり事をどんどんやっていくことになるんですけど、なぜ悲しくなるのか、なぜ楽しくなるのか、っていう根拠に関しては、公理性はありません。その時ごとに根拠を仮設しなきゃいけないんですよ。で、その根拠が、必ず音響物理的なものと、音韻構造的なものの両方から挟み撃ちにされている、ということが重要で、特にバークリー・メソッドはそこをガッチリやるわけです。

音響物理は、前回も言いましたけれどいっぱいいろんな法則があって、水中のソナーの問題だとか、あと伝達速度とかね、音量がものすごく上がると音程感が下がって聞こえる、なんてのもあります。クラブで聴くベースの音とかさ、低すぎてわかんないって

側面と同時に、音がでかすぎるからわかんないっていう側面もあるんです。あとはドップラー効果みたいに、発音体の移動によって音程が歪んだりする。こういうのも音響物理の法則として大切なんですが、バークリーでは一切取り上げられていません。倍音列と差音の原理しか取り上げられてないのは、後々やる勉強にそのことしか関係ないからです。あまたある音響物理的な法則の中で、商業音楽的な音韻構造を説明するためにこれが必要最小限のものだからなんですね。それはおいおい講義が進むにつれてわかってきますが、そこに注目してほしいわけです。

音韻と音響は不可分

ですからこうして、これがこの講義のテーマなんですけど、バークリー・メソッドを習うこと自体は実はむちゃくちゃ簡単で、簡単だからこそこれだけ流行ったんですけど。問題はね、音韻と音響っていうのがどういうことなのか、っていうのをバークリー・メソッドを習うことで考えていってもらいたいの。答えなんか出なくたっていいんですよ。皆さんそれぞれが考える、というのが重要なんです。

音韻と音響は不可分だ、ということは前々回もお話ししました。音響なき音韻はありませんし、音韻なき音響はない。たとえば、単なるブァ――――ッていうノイズが鳴ったとする。ここにも音韻的な構造があるんです。一番単純に言えば、音がないところからノイズが立ち上がって、で、その音が消えて終わる。始まりと終わりがある、ってい

うことで、これで音韻的に把握することができます。あるいは逆に、音韻の極北と言われているベートーヴェンのソナタがあったとしますよね？　僕、ベルリンに行った時に、ベルリン・フィルの演奏が聴きたくて公演に行ったんですけど、チケットがなくてね。で、あそこは四軍まであって★2、四軍のチケットが七五〇円なんですよ（笑）。んで、そのチケットは簡単に買えたから、四軍の演奏を聴きに行きました。ハーモニック・ホールっていう会場の、そのいっちばん安い部屋で一番ダメなチームの演奏を聴いたんですよ。曲はブラームス★3の、何かあんまよく知らないピアノ・コンチェルトで。まあ、古典派に僕があまり詳しくないだけで、知ってる人はたぶん知ってる曲だと思いますけど。何ってことはないです、もう完全にスコアリングされた、西欧クラシック音楽の代

★2――あそこは四軍まであって
実際に何軍まであるかわかったもんじゃないのだが（笑）、同行したドイツ人女性が「コレハ、ヨンバンメノ、グライノ、クラッセ。ガクセイ。グライ」と言っていた。

★3――ブラームス Johannes Brahms（1833-97）
ドイツの作曲家。音楽のみならず、文学にも造詣が深く、ピアノ曲、室内楽曲、歌曲の分野で、特に優れた作品を残す。

CamScannerでスキャン

表みたいな音楽なんですが、これがね、えー、せーの、っつって始まった瞬間に、もう、ノックアウト。こんなにすごいのかと思いました。ブラームスだとか、これが主題だ、とか、メロディーの動きとかね、そういった情報なんてもう全然聞こえなくなっちゃって（笑）、ただ完全なサウンドの塊として、それこそ音響的にしか聴けなかった。響きとか音質ね、それから倍音の含まれ方。弦のチームがひとつの生き物のようになって動く、その音響的なタペストリーとスペクタクルによって圧倒されて、どんな曲がどんな構造で進んでいくかなんて全然気にならないうちに演奏が終わっちゃいました。

食べ物でもね、すごく美味しいと、美味しすぎたりすると、うっわーなんだこりゃ、うつめー、て言ってるうちに食べ終わっちゃって、さっき食ったの何だったんだろう？　なんてことありますよね（笑）。いちいち、これはどういう風に作られて、とか、パスタがどれくらい加熱されて、なんてことは本当に美味しかった場合なかなかわかんないですよね。音楽でもそんなようなことが起こり得ます。ですから、音響と音韻が別々の考え方としてね、男と女みたいに、なんかすごく別々にあるものとか思わないで、不可分のものだってことでよろしく。現象的には不可分なんですけど、概念としては可分、ということでね。そんなことをいちいち考えていくってことが、この講義のテーマです。

調性、ディグリー、長短音程と完全音程

さて今日はいよいよ具体的な、平均律の調性についてです。というか、いよいよ五線紙に入っていくんですけど、今日はまずディグリー、つまり音程について覚えましょう。これを覚えないと先に進めません。えー、もうディグリーなんてわかってる方も、おそらく過半数くらいはいらっしゃるかとは思うんですが、そういう方は、子供音楽教室じゃねえんだよ、とか言わないでですね、楽しくもう一度確認していただけると（笑）ありがたいんですけど。

はい。「ディグリー」っていうのは、音程の名称のことね。まず、ディグリーは、長短音程と完全音程という風に分かれています。音程にはこの二種類、長短音程と完全音程しかありません。で、十二個ある音階のうちに「完全」って名前がついている音程は二個しかありません。それは完全4度と完全5度なのね。［キーボードでファとソを弾く］ファとソです。［完全4度音程（ド－ファ）と完全5度音程（ド－ソ）を弾く］で、その他の音程は全て、長短音程です。

たとえば、ここは（レを指す）2度ですよね。ドが1だとしたらレは2になるのね。で、こいつは（レを指す）、長短音程でしょ？　んで、長短音程ってどういう仕組みになっているかというと、二席しかないんですよ。二席っていうのはこいつと［レを弾

く］こいつね［レのフラットを弾く］。そうすると、こいつ［レを弾く］長2度。で、これ、短2度［レのフラットを弾く］。はい。で、これ3度（ミを指す）。3度も長短音程です。二席ある。長3度と短3度。

で、完全度数というものを持つ4度と5度っていうのは、三席あります。長短度数が二席しかないのに対して、三席。真ん中にある完全5度と、その上下ね。その上下の名前は、長短ではなくて、増減っていう名前で、オーギュメント、ディミニッシュっていうのが英名です。日本語だと、増5度、減5度。てことはこの三つで一グループなんですね。［ドーソを弾く］完全5度、［ドーソ♯を弾く］増5度、［ソ♭を弾く］減5度。［ファを弾く］完全4度、［ファ♯を弾く］増4度、［ファ♭＝ミを弾く］減4度で、またの名を長3度ですね。

4と5だけが完全音程で、2、3、6、7が長短音程。ドレミで言うと、レ、ミ、ラ、シっていうのが長短音程で、ファ、ソっていうのが完全音程ね。簡単ですよね？ 覚えてください。さあ、今すぐ（笑）。

はい。ここで「何で4と5だけ完全なんだよ？ みんな長短でいいじゃねえか」という人が必ずいると思うんですよ（笑）。だって、ファとソに関しては、たとえばこう言ってもいいですよね。［ソを弾く］これが長5度だと。んでこれが［ソ♭を弾く］短5度だと。［ファを弾く］長4度。［ミ＝ファ♭を弾く］短4度。って言ってもなんか別に問題なさそうですよね。あるいは逆に「みんなが完全なんだ」と「ここには不完全なやつな

んていないんだ。それが良いんだ」と（笑）。そんなことを言い出して、本来長短であるこいつを（ラを指す）ね、完全6度とか言い出したりして［ラを弾く］。これね。じゃあたとえば、完全6度とか言って、俺だって完全だよっつって、［ラを弾く］完全6度、で、［ラ♯を弾く］増6度、［ラ♭を弾く］減6度、て言ったって、誰からも何も文句出なさそうですよね。でもこれはまずいんです。あくまで完全、パーフェクトって言葉が与えられてますけれども、4度と5度に関してだけは、完全って名前がついていて、これはまったく無意味ではないんです。これは後でやります。

あ、これ、音楽理論の初心者の人に言うけど、あくまで移動ドっていうか、この鍵盤（G）だけが5度の「ソ」ってことじゃないんですよ。ドの位置が変われば それは移動します。ドの位置、つまり、その調の音階のスタートの音は、全部で音というのは十二個あるわけで、その全ての音数分だけ存在します。これはわかるよね？ ここからも（違う音を弾く）ドレミファソラシド、ここからも（違う音を弾く）ドレミファソラシド、と、十二パターンあるわけね。これ大丈夫？ はい。

ここまでいいかな？ じゃあ、次行きましょう。こうしてディグリー、音程に「長短」っていう名前と「完全」っていう名前がついてるのはどうしてか？ ってことに関しての話に入ってゆきます。

なぜそんな名前がついているのか？

今日の講義の主な内容は、なぜ「長短調」というような、よく考えるとちょっと据わりの悪い訳語が定着したのかということなんですね。

まず、長短音程という、度数の名称における長短。あるいは、長音階／短音階、という、音階の性質における長短。あるいは、長調／短調という、調性の性質における長短。

この三者は、全部同じことを指してます。3、6、7という順でプライオリティーが設定されている度数がフラットしているかしていないのか？　ということなんですけど。んで、度数ね、音程。それが「長短」なのは、まあ、音楽論ってわかるとして……つまり、根音であるドからの距離が長いから「長」で、短いから「短」なんだという。これもよく考えるとどうかな？　と思うような訳語ですが……あと、英語でメジャー、マイナーってのは「長兄」「弟」という意味があるから。だから長短なんだ。とか言う人もいるんだけど（笑）どうでしょう。それはないよなあ（笑）。まあ何にせよ、単なる度数だけだったら、まあ、ドからの距離で、それで長短、ってので構わないと思うんですが、これが調性としての音階やキーの名前だとすると、ちょっと記号的に感じますね。

というのはね……とその前に弾いて確認すると［ハ長調＝Cメジャーの音階を弾く］これが明るい世界。［ハ短調の自然短音階を弾く］これが暗い世界。これ初めて聴く人

いますか？　いないね？　はい。んで、えーと、戦前の、まだ訳語がはっきり確定していない頃の音楽理論、和声の本なんかを見ると、長調／短調ではなくてですね、「喜調／哀調」あるいは「明調／暗調」ていうような言葉が混在している時期があったんですよ。で、それがやがて、長短調っていう訳語に統一されて定着してくるんですけれども、明調／暗調、喜調／哀調という方が、今われわれが使っているメジャーとマイナーのイメージには、感覚的には合致しますよね。喜びや悲しみ、明るさや暗さ、といった感覚にアサインされているような感覚で長調と短調をわれわれは扱っていますから。

まあ、この講義はエチモロジー……えー、語源学、というのかな？　そういうものやあるジャンルの翻訳言語史を扱うわけではないので、いきなり何の根拠もない推論になりますけど（笑）、あまりにも喜怒哀楽だとか、明るい暗いとかいうような、感情の内容を直接的に指す言葉を充当してしまっては、いくら何でも記号化がすぎるのではないか、という選択があったのではないか？　と、僕は思ってます。もし仮に、これが、長短という言葉が訳語として充当されずに、明暗調という言葉が採用されていたとしたら？　っていうのを想像してみたりすると少し面白いと思いますけれども（笑）。

われわれは前回まで、調性に関して、長い時間をかけてゆっくりゆっくり平均律に向かっていったことを大雑把に学びました。単声音楽から、オクターヴや5度ができて、4度ができて、だんだんドレミファソラができて、シができて、そのうちに半音ができて、その半音の幅も、最初はデコボコだったのがだんだん平均化して、とうとう完全に

デジタルになって、という調律の歴史をザッとやってきました。そして、調律がデジタル化することによって、音楽の記号化がガッと進んで、商業音楽化したと。もちろん、平均律に調律されたことだけが音楽の商業化じゃありません。何度も説明したように、社会的なファクターとリンクしてます。市民層ってもんができたり、資本主義というものの萌芽があったりして、商業ってもの自体が、音楽を取り巻く環境として整備されたのと、足並みを揃えるような形で、平均律が完全に記号化されて、ポップなものとして完成するんです。んで、平均律ができ上がって、最初に整備された強大な制度っていうのが、長短調性の確立なんですよ。

僕は、この強大な制度に対する後ろめたさが「喜哀調」「明暗調」という用語の発話や定着を、無意識的に阻んだ、と、考えます。ということにしています。この講義では（笑）。

なぜ「完全」という名前がついているのか？
音響物理的な説明

完全音程と長短音程の話に戻りましょう。

まず完全音程の説明をします。「完全」という語ね、これはメジャー、マイナーなんかと違って、かなりの直訳で、何語でも「perfect＝完全」って語を使ってるんですが、何で「完全」という言葉を使ったのか？ ということを考えてみましょう。完全なんて

言うと、他の度数がねえ、「何でえ？　俺たちは不完全なのか？」みたいな感じですけど（笑）、こいつら、かなり完全なんですね（笑）。例によって、根拠は音韻構造と音響物理の挟み撃ちなんですけど。

んで、音韻構造的な理由は、これからの授業で説明します。なので今は、どちらかと言うと音響物理的な意味でいかに彼らが完全かという方の説明をしますと、まず調律の歴史というのは、古代にピタゴラスの分割があって、それから中全音、純正律の段階があって、不等分平均律があって、完全等分平均律に至った、という流れがありますけれども、最初に発見された音程がオクターヴだろうと。

これはもうさすがに、相当古いはずです。原初の音響的秩序感だろうと思われますからね。世界中の民族音楽で、オクターヴという音程、というか、オクターヴの概念自体、つまり音程は循環しながら上下に並んでいる、という感覚がまったく欠如しているものはないと言われています。

ピタゴラス分割というのは、記録に残っている音響物理の実験としては最古のものです……まあ何せ紀元前の人だからね。それでも、この実験の段階で、オクターヴの関係は「あらゆる音程関係の中で、もっとも明白な関係」という言われ方で、すでに感覚的に存在して、規範になっていました。この実験っていうのは、弦を張ってですね、それに可動の駒を置いて、全長をどういう割合で分割するとどういう音程が出るか？　というものだったんですけど、まずは一番はっきりした、オクターヴにするにはどうしたらい

いか？ と、そしたら、分割の比が2対1になったと。んで、どうやら、分割比がシンプルな整数比であればあるほど、音程は安定する、という風になってきた。

まず、2対1がオクターヴ、で、2対3が完全5度、3対4が完全4度なわけ。この三つが、現在平均律でわれわれが使っている全ての音程……十二個ありますが、それの中で、分割比がシンプルである順に金銀銅メダルなわけね。

ずっと「完全音程というのは二つしかない」と言ってきましたが、実際は、オクターヴも「完全8度」って言うわけ。これはね、今言われても混乱すると思うので忘れてください。んでとにかく、ピタゴラスによって、オクターヴ……8度ね、と、4度と5度っていうのが、図抜けて安定した、完璧な音程で、あとの音程はみな分割比など、いろいろ不安定であるってことがわかってきた。後でやりますが、マイナーとメジャー、同じ根音の、長音階と短音階のどちらにも存在するのがこの三つで、あとは音程が変わるか、同じでも2度みたいに不安定だったりするわけ。

一回目の講義で、オルガヌムっての覚えてますか？ グレゴリオ聖歌は単声でしたよね。それが、初めてその流れの中で複声になって、声が、音程が二つ出てきた瞬間があったんです。で、オルガヌムって言いましたね。で、初期オルガヌムで出てくる音程のほとんどが、オクターヴと、4度と5度です［ドとファとソを弾く］。この関係ね。［6度＝ドとラを弾く］こういうのでもなく、こういうの［3度＝ドとミを弾く］でもない、もう3度になったらすごいよね、モダンな感じがする。だから、この三つの音程は、随

分と長らく「自然な音程」というものの全てだったわけね。イメージとしては、この三ポイントだけがっちりと不動で、それ以外のポイントは揺れてるというか、ぶれてるわけ。長くなったり短くなったり。「完全な音程」「長短の音程」っていう命名のされ方は、こういうところに根拠があると思われます。これがまあ、音響寄りの説明。音韻寄りの説明は後の授業でします。

長調と短調の規定、実際にドレミファを弾いてみる

さて、完全な音程ではない、不完全な、長くなったり短くなったりする音程としての「長短音程」の話に移りましょう。

長短音程は、四つあります。本来の席、つまりフラットしないナチュラルな位置では「長度」ですよね、それがフラットして「短度」になるんだけど。レ、ミ、ラ、シって、おのおの2、3、6、7度という位置で、四つあるわけです。んで「度数」が並列しているのが「音階」なんですが、「音階」の中に「短度」が入ると、それは「短調」という、悲しいムードを形成するわけね。短度という音程が、短調という世界観の悲しみの根拠になっていると、今は考えてください。じゃあ、実際四つを聴き比べてみましょう。何はともあれ。

まず、えっと、レだけフラットした音階★鍵盤1。〔ドレ♭ミファソラシド－ドシラソフ

ァミ♭ドと弾く」これね。短2度。マイナーに聞こえますか、メジャーに聞こえますか、って言われても、ちょっと即答できないですよね？　個人の感覚として勝手に言って良いのであれば考えた末に決定できると思いますけれど、ディシプリンとしての、ええと、今、われわれがその、バークリー・メソッドなるもので商業的に規定している長調、短調ってものでは規定できないです、この2度だけフラット。の音階は。というのは、長短調に関する決まりっていうのが、そもそも幾何学的に厳格じゃないからなんだけど。先に進みます。

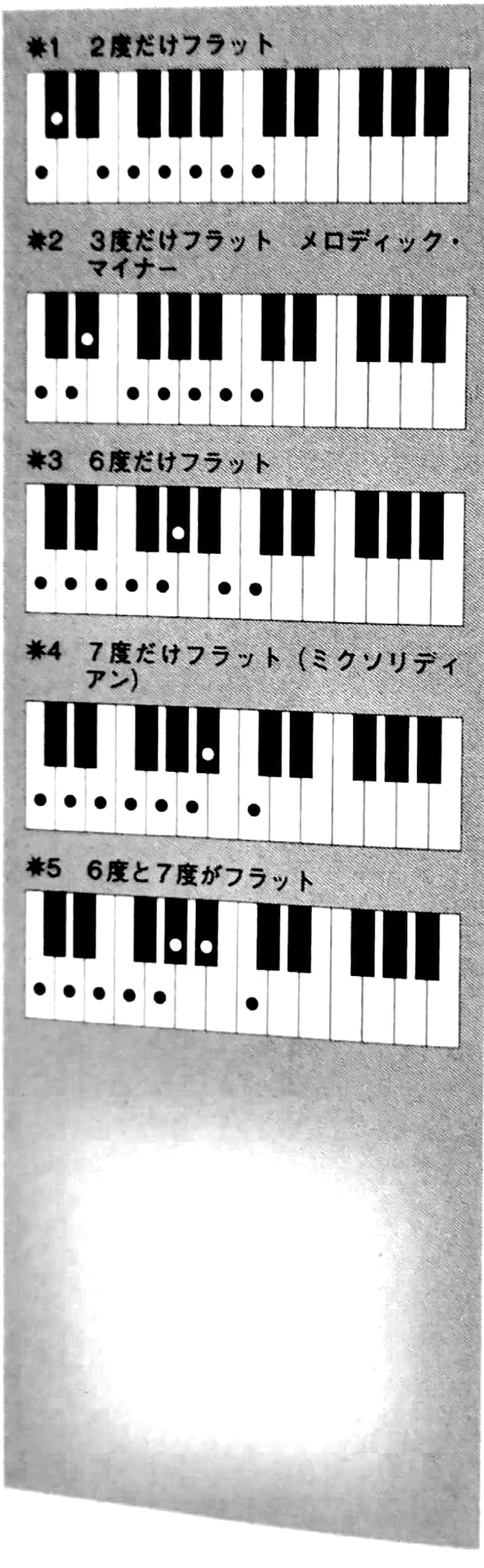
次に、3度だけフラットした音階行ってみましょう＊鍵盤2。「ドレミ♭ファソラシドードシラソファミ♭レド」これが長調か短調かっていうとだいぶくっきりしますよね。短調だよね？　メロディック・マイナーという名前のある、短調の音階です。

次に、6度だけがフラットした音階ね＊鍵盤3。「左手でドとソ＝5度を押さえた上で、ドレミファソラ♭シドーシラ♭ソファミレド、と弾く、最後にドソミラ♭ドの和音で止まる」これ、微妙ですよね。統計取りましょう。これ、長調に聞こえる人？（少数）はいはい。短調に聞こえる人？（多数）はい。長調と短調の間じゃねえの？　っていう人？（大多数・笑）。オーケーオーケーオーケー（笑）。面白いね、これ（笑）。

んじゃ7度だけ＊鍵盤4。「ドとソ＝5度を左手で押さえた上で、ドレミファソラシ♭ドーシ♭ラソファミレドードレミファミレドシ♭ドと弾く」これマイナーに聞こえる人？　これメジャーに聞こえる人？　これブルーズなんじゃないの？　っていう人（笑）。そう、

これ、ちょっとブルーズなんですが（笑）。これミクソリディアンっていうスケールなんですけども。

さて、結論から言いますと、えー、近代の長短調性の中で、これが短調って定義は、3度と6度と7度がフラットしてるってことなんです。いきなり具体的になりました（笑）。何で？　って話ですね。2度はどうなっちゃったの？　って話ですよね。今一個ずつやってきましたけども、これ別に、単独じゃなくても、組み合わせてももちろんいいわけで、それは後でやるとして、しかもプライオリティーがあるの。3－6－7っていう順なわけ。これも実験してみましょう。6、7だけフラットする音階を弾いてみると＊鍵盤5。［弾く］ ぬるい（笑）。微妙だわー（笑）。どうですか？（笑）僕の感じだと、



分割されて聞こえんの。二つに分割されて聞こえる。

要するに。こう［前半弾くドレミファソ］1～5度の行きは明るいけど、［後半弾くラシド］6～8度の帰りが暗くなったと。えーと、短度があるところ通ってる時は暗いよね。で、短度がないところは明るいからさ、こう、分割されて聞こえるんですけど。でも、今は、音階で弾いたから分割されてるわけで、えと、これをコードにして、こう、音を重ねて弾いてみると［その音階の音からできるコードを弾く］……やっぱり分割されて聞こえる（笑）。完全マーブルだよなあこれ。

さて、じゃあ、これを聴いてみてください［弾く］＊鍵盤6。

どうですか？　これ、エオリアンっていう名前のスケールなんですけど、これが3、6、7が全部フラットしている音階です。これがね、短調性の、短調の方の代表なのね。これが明るく聞こえる人いますか？　いいんだよ遠慮しないで。これって明るくない？って思った人がいたらそれはすごい感覚の……やっぱいないか（笑）。えー、代表って言い方、今いきなりすぐわかんないですよね、すいません。これは後で、旋律の講義の時にきちんとやりますが、短調ってのは、一個のドレミファソラシドの中に、四つ含まれていて、各々名前もあるんですが、その四つの中で、王様が決まってるんです。それがこの、3、6、7が全部フラットしているエオリアンって形で、さっき短調性の定義言いましたよね、それを完備した、一番安定的にマイナーな形です。これよりもフラットの多い音階もあるし、少ない音階もあるんだけど、この三つ、3－6－7がフラット、

というコンビネーションがもっとも安定的に短調性を規定しているか、っていうか、この説明は転倒で、実際は、四つある短調の音階のうち、エオリアンを代表にしたので、それに従って短調性が3－6－7度のフラットになっている、という順なんです。

いいですか？　ここ重要です。じゃあ、何でエオリアンが短調の主になったか？　という答えが、ないの（笑）。少なくともバークリー・メソッドの中にはない。でもね、さっき短調だか何だか不安定な気持ちになったのは、3、6、7のうちの、一個だけだった音階だったわけです。そして、6と7だけ。プライオリティー最上位の3をフラットさせないものだと、分割されてマーブルに聞こえたわけでしょう？　そして、エオリアンを聴いたら、安定した短調に聞こえたわけで、これはわれわれが、もう近代の、平

*6　エオリアン・スケール（3、6、7度がフラット）

*7　ロクリアン・スケール（2、3、5、6、7度がフラット）

均律の長短調性に完全に洗脳されてるってことかもしれないですよね。少なくとも、エオリアンが安定した短調性だ、という、根拠もない規範に、感覚的に従ってるんですから。これ聴いてください［弾く］ ＊鍵盤7。

これ、安定したマイナー感を超えちゃってますよね？ 複雑すぎるというか。暗すぎてもうわけがわかんないというか。これ、ロクリアンって言って、フラットが最多の、五つついてるものです。エオリアンの方が［弾く］マイナー、マイナーして聞こえる。こいつが代表だという根拠が、他の決まり事に対して、かなりいい加減で、なきに等しいことはゆくゆくわかりますが。これは洗脳でしょうか？ ってあのー、誤解しないでね。単純な西洋近代批判がしたいわけでも何でもないからね。そんなカビの生えたことはやらないです（笑）。

さて、じゃあ、一個だけフラット、三個ともフラット、二個フラットのうち、6、7だけ、と聴いてきましたので、あと3、6だけフラット、3、7だけフラットというのが考えられますね。［二つを弾く］ ＊鍵盤8、9。

はい。これも、エオリアンとはちょっと味わいが違うけど、安定した短調に聞こえますよね？ 3度に短調のプライオリティーがかかってる、というのもこれで感覚的に納得できますよね。3度さえフラットしていれば短調性の確約は済む、みたいな。

3、6だけのをハーモニック・マイナー、3、7だけのものをドリアンといって、これ、商業音楽の中で頻出する。要するに普通に生きてれば誰でも聴いたことがある音階

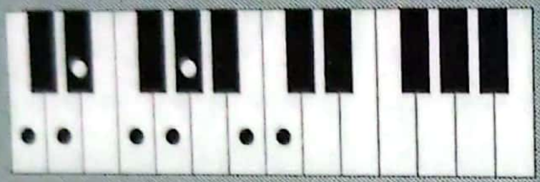
ですが、彼らも短調の中の、何と言うかな、王であるエオリアンではないけど、王政は傀儡でさ（笑）、裏では同じ程度の実権を握ってるやつらですよ。あんまり良い喩えじゃないな（笑）。ま、いいや、この続きは後にして、話を長調性にしましょう。

さて、短調性が、エオリアンによって規定されているわけですから、その反対ね、3、6、7の順でフラットしないものが長調、そして長調の代表は3、6、7の三つがフラットしないもの。という構図になりますよね。

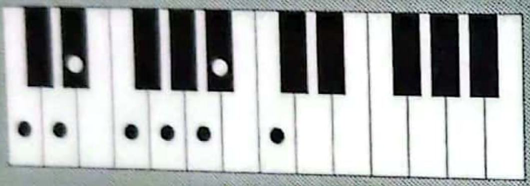
この、代表が、皆さん全員が確実に間違いなくご存知なはずの、この［弾く］＊鍵盤10 ドレミファソラシド。です。

これにはいくつも名前があるんですが、イオニアンというのが、ギリシャ名で、個人

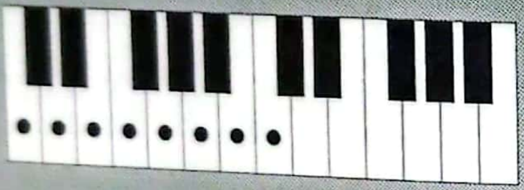
＊8　3度と6度がフラット（ハーモニック・マイナー）



＊9　3度と7度がフラット（ドリアン・スケール）



＊10　イオニアン・スケール



名ですけど、メジャー・スケールという名前もあって、これは個人名じゃなくて、団体名ね。メジャーという団体には三つ音階があります。まずはこのイオニアン。彼が王なんだけど、これまた、彼が王である音響物理的な根拠は薄く、音韻構造的な根拠もない……っていうか、音韻構造は、彼が王になった後に王制の中で作られたものですから。

んで、これがねえ、この講義の裏テーマというか、かなり重要な傍流なんだけど、あの一、近代総体をひっくり返そうとしている人たちは常にどの世界にもいるもんでね（笑）、イオニアンを王にしてはいけなかった、あれは教会権力が利権から決めたもので、そのお陰で世界中の文明がおかしくなってしまった。本来の王になるべき者は別にいたのである、と、根強く未だに主張している人たちがいます。その人たちは、リディアンっていうね、彼もメジャー・グループの中の一人ですけど、こいつこそが本来の王だったのだと★脚注11。

リディアンってのは、フラットじゃなくてシャープがつくのね。イオニアンの4度。ファが半音高くなって「弾く」。これが基準になってなきゃおかしいのに近代以降狂ってしまって、われわれは、ドレミファー♪「と歌いながらイオニアンのドレミファを弾く」って、こう、半音低い方……リディアンはシャープがついて半音高いわけだから、相対的に、イオニアンは半音低い音の入った音階になるわけですけど、そんなのを間違って基本的代表に採択している、って言う人たちが、未だにいます。「リディアン・クロマチック・コンセプト」という理論の信奉者の方々です。この人たちの主張は、近代

と和声学、バークリー・メソッド等の限界を巧みに突いた、近代批判としてのシステムとして非常に良くできている側面があるんだけど、長じてカルト集団っぽくなっちゃうんだが★4（笑）。とにかく本当に面白いんですが、その面白さは、一回正統としてのバークリーを完全に理解してからでないと異端の面白さがわからないから、この講義が終わる頃に、時間的余裕があったらやります（笑）。僕もすごくやりたいんだよね、これ（笑）。

*11　リディアン・スケール

★4――長じてカルト集団っぽくなっちゃうんだが

リディアン・クロマチック・コンセプトに関する言説は本書では一貫して「カルトである」と書いてあり、権利関係や批判などに対し、異様に厳しい対処をとることで有名なので最大限にデリケートに挑発的に書いているのだが（笑）、理論的で徹底的な考察に関しては、本書に続く「音楽理論史本」のシリーズとして「カウンター・バークリー（仮題）」という本を出す予定で、そこでやります。その理論内容はとてもここでは書ききれないので、そちらを読んでいただくとして、1993年に初訳された日本語版の上巻は1万3390円で、下巻があるんだが、下巻は著者であるジョージ・ラッセルの「セミナー」を受けないと買うことすらできず、セミナー料は3万ほど。下巻は2万ほど。といったものだった。仮に音楽理論として怪しいところがまったくない（等ということが、バークリーであれあり得ない。ということは本書で何度も断っていることだが）としても、こういう商法をしている「音楽理論書」は唯一無二であることだけは間違いない。因みに「日本の読者の皆さんへ」という最初の章の最初のページには、いきなり「私は、人間一人一人それぞれこの世に存在する目的があると信じています。それは社会的な目的と別な、その人のみが知る非常に個人的な目的です。しかしこの目的を知るには、人は自らに次のような質問をしなければいけません。わたしは誰なのか？　そして何のためにこの世に存在するのか？」と来る。この巻頭文だけ読んで、これが膨大な体系を持つ音楽の理論書であると思う者は一人もいないはずだ。（『リディアン・クロマチック・コンセプト』ジョージ・ラッセル著／布施明仁・梶本芳孝訳　ATN;ink）

CamScannerでスキャン

新時代音楽の可能性

明るい・暗いの二元論にとらわれない音楽

はい、ちょっと横道にそれましたが（笑）、ともかく、今は、明るい長調、暗い短調っていうのが、普段に、しかし、実際には、もっと複雑な心の状態があったりして、や、という二元的な理解しか出来ないか、と思います。この辺が新時代の音楽で人間の心理や現象学的な心理学なんかを取り入れていかなかったか、あーなるほどな、という理解だったら思いますけれども。

というわけで、そんな、無調性な音楽の「長調・短調性」ですが、これは近代理論的次の中で作られたんですが、デジタルな理論システムでかなり規律によって規則が、で、実際には二人なかのはありませんし、無限化時代なものでありませんでした。

例えば、「弾けないのは、こういう新しい時代が生み出す新たな音楽構成ではなかなか出されや……を弾く」＊作品ピアノの作品ねた、ーがラサット、ツァン、シカフラット、ドっていう二の形が、僕たちのいろいろなかなか規律に支配されている部分っていう日本のトラディショナルな音楽ですけれども、ここには決まった一定がいませんけど、一定がいませんって言っても、一定を抜いた、っていう発想でないですか。現代的な感性なんかは規律から一定がないだけなんですけど、明暗で、もしくは、こうした後に、長調に聞こえるでしょうか。短調に聞こえるでし

＊12　日本の音階例（都節）

ようか？　ということです。断定できないですね。明るくも暗くもない。

だから、これだけの音列で、いろんな明るい気持ちや、悲しい気分、激しい気分や沈んだ気分を、全部弾き方のニュアンスで表現するわけです。「ゆっくりとドレ♭ファソラ♭ドーと弾く」なんかもうこれだけで正月の気分になりますけど（笑）。こうやって「激しく弾く」激しくね。こういうのを「乱れ」って言うらしいんだけど、春の嵐っぽい感じで（笑）。そもそも、じゃあ、正月って明るいの暗いの？って言われたら、わかんないですよね（笑）。「雅やかです」と言うしかない。西洋の感情ではないわけです。はっきり楽しくも悲しくもないひとつの気分ですよね。

つまり、この曲は明るいだとか、この曲は悲しいなんていう厳格な感情の区分なんて

われわれには必要なかったんです、もともと。で、ある時期のあるエリアの人には必要だったんですよ。とても悲しいです、って。［ドミソを弾いて］ほおら明るいっていうことと、［ドミ♭ソを弾いて］ほら悲しいっていうことを、くっきりと形式上外在化させて決めないとどうしようもない、っていう事情があったんでしょうね。

さて、この鍵盤ばかりでは面白くないので、少し音源を聴いてみましょうか。

Igor Koshkendey「Dingildai」◆音源1

えー、これは何でしたっけ、モンゴルでしたっけ。これ短調だよ、ヨーロッパで言えば（笑）。タラララー♪だからさ。［ドドミ♭ソファと弾く］まさにCマイナーだよ（笑）。［音源に合わせて、ドドミ♭ソファミ♭ファードドミ♭ソファミ♭ファーと弾く］ちょっとチューニングダメですけど、一応これ近似値でマイナーの形になってますね。だからこれ、偶然にも、えーと、西洋近代の音楽の短調の形にすっぽり入ってますけど、要するに前近代と非西洋の民族音楽が長短調性から絶対に排除されてるとは言ってないわけで、無関係だと。ということはつまり、偶然西洋音楽の短調と同じ形になってることもあります。

牧野三郎アンサンブル「てぃんさぐぬ花」◆音源2

これはさっきと逆で、長調性を持ってます。3度のミがありますから。［ドミファソシド（沖縄の音階）を弾く］＊鍵盤13はっきりと長3度が出てますから、長短調性で区分すれば、これははっきりとメジャーなんですけど［音源止める］じゃあ果たして、沖縄

の音楽はほとんど全部この、レとラが抜けた、ドミファソシドって音列でできてて、長三度のミがあるんだから、沖縄で鳴らされる音楽は全て明るいか（笑）というと、そんなことは決してないですね。沖縄の音楽の中にも当然悲しい、場合によってはその、葬儀のための音楽もありますし、嘆き悲しむような、エレジーだとかバラードだとかいうものに近い悲しみの音楽だってあるはずです。しかし、それも長3度が含まれた音列の中で表現されるんですね。

よく言われることですけど、たとえば「バカ」って言った時に、悪意をこめて「バカ」って言うのと愛情こめて「バカ」って言うのとは全然ニュアンスが違うと。同じ「バカ」でも、心のこめ方ひとつだろうと。えー、そりゃ言い方だろう？　っていうこ

◆音源1――Igor Koshkendey「Dingildai」(trd.)『Music From Tuva』

◆音源2――牧野三郎アンサンブル「てぃんさぐぬ花」(沖縄民謡)『三線・沖縄の詩(1)』

＊13　沖縄の音階例

CamScannerでスキャン

とよくありますよね（笑）。われわれの会話の中でよく起きます。まあ、それとおんなじで、弾き方だろ？ってことが音楽の中で起こるんです（笑）。マイナーだって、陽気に弾けばね、そのつもりじゃなくても、明るく聞こえますし、メジャーだって、悲しみをこめて弾けば、悲しくなるわけです。こういう曖昧さに、否定の感情が生まれても仕方がない。平均律はその結実でしょうね。

平均律以前の、旋法に名前と意味があったことについての説明

そこら辺の事情が、資料にあります。「いろいろな調の情緒的特質」っていう見出しのところを見てください❖参考文献1。「ギリシャ人たちは、いろいろな旋法によってそれぞれ異なった感情を連想したものである。ドリア旋法は、スパルタの少年教育に重要な役割を果たす。ドリア旋法は、威厳、勇敢、自己信頼、勇気等を操作すると言われている。フリギア旋法も、奮起を意味すると言われている。ところが、リディア旋法は、柔弱さと自己放縦の傾きとか、教会旋法のイオニアやヒポフリギア旋法がそうであったと同様に、一種の肉欲に溺れた（笑）、バッカス的性格を持つと考えられた」という記述があります。

これは嘘でも妄想でもなくて（笑）、ずーっと伝わってるものです。つまり、ドレミが今みたいに完全に無味無臭の記号的素材として組織される前だったら、それがヨーロ

ッパの音楽ですら、民族音楽と同じように、特定の旋法に特定の感情が約束されてたわけですよね。これでいくと、旋法の数しか音楽に感情を与えないことになってしまいますね。それに、自由解釈というのが許されてません、ここでは。つまり、イオニアは一種の肉欲に溺れたバッカス的性格を持つとかね（笑）。そんなこと言ったら、僕が作ったものなんて、全てが一種の肉欲に溺れたバッカス的性格を持ってるんですけど（笑）。まあこういう風に、一個の旋法には一個の意味が決められてたわけですね。

んで、長調・短調っていうのは、平均律のちょっと前から萌芽はありました。で、今言ったような、ヒポフリギアは何たらかんたら、ドリアは勇壮であり自己信頼、とかいうものと混在してたんですよ、バロック初期においては。考古学的に言えば、ここにあ

❖1――『音楽史』（上）前出

る、古代ギリシャの旋法っていうのはもうなくなってましたけど、その他のいくつかある民謡、教会旋法としてのいくつかの旋法、まだ平均律になっていない旋法ですけど、それには特定の意味があるっていう前近代的な状態と、記号化された平均律が混在してたんですよ。半々だったの。で、結局、平均律による近代が前近代を駆逐してゆくのね。音楽を市民が勝手に解釈していいっていうこと自体も、許されたのは長調・短調の確立以降です。これを「市民感情が複雑すぎると国がまとまらなくなる。なので、自由を得た市民たちを洗脳するために音楽が強力な二分化による感情の統制を行ったのだ。長短調によって」っていう被害妄想的、陰謀論的な立場の人もいっぱいいいますね（笑）。

長短調の確立時期とその意味、
感情のデザインとコントロール

長短調が完全に確立した時期に関しては別の資料にあります。「シュッツとバッハ」って書いてある、三枚組のやつ❖参考文献2。「3．長・短調組織の成立：教会調の組織に関連して形成されてきた諸旋法も、一六世紀の間にようやく長調や短調の感覚によって侵食せられ、その後、後期バロックにいたって長・短調の組織が完全にゆきわたるまでの時期には、旋法組織と長・短調組織とが互いに入り混り、また、互いにある程度の独立を維持しながら並存していた」と。

この記述でわかることはですね、旋法を決定してたのも、そしてその旋律に関する情

結的な結果を約束してたのも、教会だったってことですね。それが一般市民のものになって、自分で勝手に泣いたり笑ったり、楽しむように使われだすのはずっと後のことで、平均律そして商業化、そして長短調の成立、という形でどんどん音楽が教会の外側に出ていって、われわれが自由に楽しむものに変わっていったと。

そしてまあ、この先を読みます。「その後ようやく長・短調という調性概念が完全に体系化せられ、これが以後二五〇年間の芸術音楽を支配することになった」。これ、読みようによっちゃ、二五〇年支配して、そろそろもうその支配も終わりだ、とも読めるし、まだまだ支配は続いているとも読めるんだけど（笑）。

ですから長調・短調性を、西洋近代による悪質な洗脳だと考えることも勝手ですし、

❖2——『音楽史』（上）前出

解釈は自由ですけれども、音楽の音響的な問題が、人間の感情や体調、あるいは心理、思考っていうものに直接的な影響をどれだけ持つかっていう問題は永遠に残りそうですよね。音楽が完全に独立して完全に自由に解釈できるものなのか、それとも物理的に効用が決まっているものなのかっていう。

えーと、ここでグレゴリオ聖歌をもう一回、久しぶりに聴いてみようか。いかにこれがドレミの、ドレミの長短調が決定しづらい音楽かという。

■ **The Choir of the Carmelite Priory「Hymn」** ◆音源3

これが明るいか暗いか、メジャーかマイナーか考えながら聴いてください（笑）。［音源を止める］えーと、平均律以降の分析の形で分析すると、これは長調と短調の情報を行ったり来たりしてます。長調の時間もありますし、短調の時間もあるんです。こうした分析をきちんと全部やると面白いんだけど時間がかかるので、割愛しますが（笑）。結局、ずーっと一個のルートから見てった時に、マイナーに行ったりメジャーに行ったりを、こう繰り返して（手で波形を描く）、マイナーともメジャーとも言えない、微妙な音程に行ったりする時間もあったりするんですね。平均律以前の音楽だからね。長短調の設定よりはるか以前の音楽ですから、今のわれわれの、家畜化されて洗脳された（笑）平均律以降の長短調の感覚ではもうこの感情は説明できないです。もう前近代の感情としか言いようがない。だから、まあ懐かしかったり、今疲れてる人が聴くと癒されたり、今最高にハッピーな人が聴くと恐かったりとか、いろんな形の感情を巻き起こ

すんですけれども。何にせよ、明確な感情の区分を、明確な音楽構造の区分と結びつける、という発想がないとこうした余波も含めた効果は生まれない、と、そういうことですね。

音楽が、聴き手の自由解釈ではなく、特定の感情的・生理的な効果を持つことによって、自由解釈以上の効果を持とうとするあり方については、前回もちょっと言った、インドの刑罰のためのラーガなんかもありますけど、長短調性なんかはそれの究極の形ですね。

◆音源3――The Choir of the Carmelite Priory「Hymn」(trd.)「Gregorian Chant」

たとえば、これからかけるラ・モンテ・ヤング★5という人は、長短調性のようなあり方を無化することを追求した人です。これはドローンって言って、一個の音をずーっと聴き続けるわけですね、ずーっと、ず――――っと。ところが、その一個の音には倍音も含まれていますから、たくさんの音が聞こえてきたり聞こえてこなかったりするっていう。

■ Cale/Conrad/MacLise/Young/Zazeela 「Day of Niagara」 ◆音源4

ほんとはこれ、五時間も六時間もやるんですよ。実際はビニールハウスみたいな修行道場みたいな教会に全員で入ってですね、五時間でも六時間でもこれを聴くわけです。美術に詳しい人はわかると思うけれども、モノクローム芸術と同じね。でかい壁一面を一色で塗って、視界にもう一色しか入らない絵画を作れば、そこから無限の色が見えてくる、と（笑）。これは倍音構造にもかなり関係ありますね。倍音の中にほとんどの音入っていますから、一個の音ず――――っと引き伸ばして聴いていれば、ちょっとしたブレとか揺らぎとかにも敏感になって、最初は単音だと思っていたものの中にいろんなスペクトルが見えてくる。と。

これは一個の音で無限のヴィジョンを見せ、無限ということはひとつということと同じだ。といった、禅と言えば聞こえはいいけど、新興宗教の覚醒みたいなもんで（笑）、

CamScannerでスキャン

長短調性みたいな世俗的な感情区分の消失してしまう地平に行くわけだけど、問題はこういった試みは、長短調の設定以上の力があるか？　という問いも含めて、長短調がどれほどの力を持ち、また、その力が現在はどのような形で働いているのか、あるいは失われているのかってことを考えることです。

短調と長調の世界をはっきり表している曲、「魔王」

さあ、じゃ今日は最後に、調性ができて、長調だ短調だなんて言って嬉しくてしょうがない時期、蜜月期というかな（笑）、と、揺さぶりがかけられて、危うくなった時

★5――ラ・モンテ・ヤング La Monte Young（1935 - ）
アメリカの作曲家。1962年に自らの工房<ザ・シアター・オブ・エターナル・ミュージック>を創設。無限に持続する音によるミニマル音楽を志向する。<ドリーム・ハウス>では何日間にも及ぶ音と光のインスタレーションを展開。

◆音源4――Cale/Conrad/MacLise/Young/Zazeela「Day of Niagara」（Cale/Conrad/MacLise/Young/Zazeela）『Inside The Dream Syndicate vol.1:Day of Niagara』

CamScannerでスキャン

……まあ、倦怠期に浮気相手が出てきたみたいな（笑）二つの時期の音楽を聴き比べてみましょう。

まず、蜜月期は、世界的な大ヒット曲ですね。シューベルトの「魔王」（笑）。魔王、そして父、そして少年の三者のキャラクターをメジャー、マイナー、そうじゃないものの三つにアサインさせるという曲です。この曲の、あまりにもプレモダンで図式的な長短調性を味わい、現在の平均的な音楽がいかに長短調性から乖離してきているかをしっかりと心に留めてください（笑）。

■ Franz Schubert「魔王」◆音源5

今マイナーですね。［歌、入る］今、かなり暗いマイナーから曖昧なところを経て……またマイナーに来ました。子供が「♪魔王が来るよ、恐いよ、おとーさん、おとーさん」。ここからメジャーですね、魔王です。なんで魔王になるとメジャーになるんだ（笑）。天国においでよってことか。なんか、魔王が出てくると明るくなるっての、すごいですね。今、かなり誘われたようです、けっこう子供がびびってる（笑）。はい。ちょっと今、雲行きが怪しくなってきて……［止める］。という風に、まるで漫画のように明確に、天国の明るさと地獄の暗さ、そして現世の曖昧さという、キリスト教の世界観がばっちり出てますね。

さあ、では、調性に浮気相手が出てきたあたり。ブルーズを聴きましょう（笑）。「ブルーズ」という二〇世紀に発見されたひとつの音楽があります。ブルーズは僕と大谷君

の専門でもあって、単に、アメリカの一流行音楽のスタイルというものを超えた、近代批判の力として巨大なものを持っています。

Robert Johnson「Crossroad Blues」◆音源6

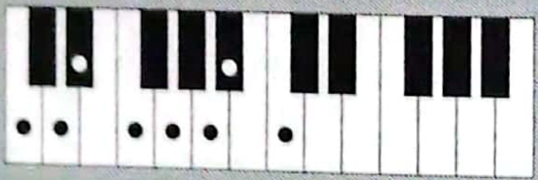
あまりにもたくさんの重要な情報がるつぼの中のように煮えたぎっているので、ひとつずつ説明することは非常に難しいのですが、簡単に言うと、ブルーズというものは、こういう［ドレ♭ファソシ♭ド］フラットの音程がいっぱい入っているけれども、それはさっきやった日本の都節と一緒で、暗いというものを指し示しているのじゃない。ということ、これが二〇世紀のアメリカの商業音楽に与えた最大のインパクトです。

これは一般的にブルーノートと呼ばれている音程で、アフリカからのものと言われて

◆音源5――Gerhard Hüsch「魔王」（F. Schubert）『The Legendary of Gerhard Husch Vol.6』

◆音源6――Robert Johnson「Crossroad Blues」（Robert Johnson）『Robert Johnson Complete Recordings』

＊14　ドリアン・スケール



ますが、実際アフリカ起源かどうかはまだ証明されていません。ただ、そのアフリカの民族音楽で使われるある種の調律の中に、西欧でドリアンと言っている「ドレミ♭ファソラシ♭ドシ♭ラソファミ♭レド」＊譜例14こういう音程で構成されている旋法がかなりしばしば見られます。このドリアンて形が、「ドレミファソラシドシラソファミレド」この長調の中、イオニアンの中にそのままそっくり、無理矢理ガバッと入ってきたのがブルーズなんです、簡単に言うと。

だから、下が「C」メジャーで「C→F→C」こうなっているのにもかかわらず上の旋法が「レミファソシド」「右：ドミ♭ファソシ♭ドシ♭ソファミ♭ドミミ♭ド～ファ♯ソシ♭ソファ♯ミ♭ドミミ♭ド」「左：C」和声がメジャーなんだけどメロディーがフラットしているっていうことが起こります。これ、大事件だったんですね。ものすごい大事件だったんですけど、理論的にもかなりやばいというか、逆がないんですよ。和声がマイナーで、メロディーがメジャーになっている音楽っていうのはなくて、「右：ミーファソファミミレミーレドシドー」「左：Cm～Fm～Cm」かなり気持ち悪いですよね。長調と短調の混在。しかも、双方向的ではなくて、一方向的な入り方なのね。

この音程の不安定さ、フラットしている部分、さらに今聴いてわかりますけど、調律の授業で最初にやったベンディングの問題。一個の音に収まってなくてこういう風になだらかにずり下がったり上がったりしている。さらに弦を引っ掻く時できるノイズが多用されていたり、きちんと終止していなかったりと、ヨーロッパの調性の中に明らかに

異物が入って、しかも異物感ではなくて、融合してしまったという例です。厳密に言えば取り込んだわけだけれど。

ブルーズを西欧音楽理論で処理する試み、二〇世紀アメリカ音楽

で、二〇世紀のポピュラー・ミュージックの音楽構造のほとんど大半が、この問題を何とか整合的に処理しようと試みている。和声の構造内、およびメロディーの構造内に、本来あってはいけないはずのフラットされてる音程が入っている。そのことを理論でどういう風に説明するのか。二〇世紀のポップスとその理論の展開は、ブルーズとの格闘の歴史とも言えます。バークリー・メソッドなんて、アメリカの、しかもジャズの理論なんだから、これの追求に最も意識的で意欲的なわけですね。

と同時に、このブルーズの感覚っていうのは、それを説明する概念の探求よりも早く、爆発的に流通してるんですよね。今は大抵の商業音楽の中に、ブルーズのフィーリングだとか、ブルーズの構造を持った音楽がずいぶん入っています。ブルーズの繁殖力ってものすごくて、ブルーズのブルーノート・フィーリングということに関しては後に旋律と和声の講義の中でやってきますけども、比較的難しい問題でもありつつ、二〇世紀が終わって、ワールド・ミュージックも経由して、ありとあらゆることを経由した耳で聴くと、今は当たり前の、数万年前から存在した秩序みたいに感じますよね。

こういった初期のブルーズを聴くと民族音楽みたいに聞こえるということが多いんですけど、それはブルーズが民族音楽が持っている多くの要素を持ってるからですよね。でも、この時代でも、かなりモダンですね。この基だっていう西アフリカの音楽を聴くと、もうあまりのブルーズに聞こえなさにびっくりするんだけど。

ただ、このブルーズ、つまりヨーロッパ移民としてのアメリカの音楽と輸入された奴隷による黒人の音楽の衝突によって二〇世紀のアメリカ的音楽がほぼ決定している、っていう話をすると、これは一二回の講義ではとても終わらないですね。ブルーズの研究だけでほんとに一生やる人もいますから。残念なことに上っ面を舐めるだけにすぎなくなるんですけれども、もちろんこれ、避けては通れない話です。

これね、長調か短調か、フラットしてるかシャープしてるか。そしてフラットしてることによって哀しい気分に導かれるのか、フラットしてないことによって明るい気分になるのか。いや、明るさと暗さはいつでも混在しているもんで、とてもじゃないけどそうやってはっきり分けられるものではないんだ。っていうことをブルーズはその音楽的構造によって、宣言している。と考えることもできます。実際、哀しさと明るさと、希望と絶望とが混沌としてるっていう点が、文化史的にも、民族学的にも、音楽構造的にも、それぞれの観点からみな取り揃えているのが、ブルーズの強大な特徴ですね。

当時の文献を読んでいると、何でっていうくらいこの「音がフラットしてる」って点にこだわってますね。ジャズの話をするとこの話しかしないみたいな状況がずっとあっ

CamScannerでスキャン

たんですけど、これもまあ簡単に言うと、近代の調律に対するひとつのインパクトだったわけですね。それが現代音楽だとかコンセプチュアルな世界からじゃなくて、ストリート・ミュージックからポピュラー・ミュージックの形でインパクトを与えたという意味では、これはもう二〇世紀最大の文化的事件です。これはまあ、われわれの専門すぎて、始まると止まらなくなるのでやめましょう。何せ、最近は、ブルーズの構造について完全に音響物理的、音韻構造的に説明可能な理論が出た、って言われてるのね。これの話は、恐らくこの講義では無理だと思うんですが★6（笑）。今僕たちは、眼の色を変えてその理論を学んで、検証しているところです（笑）。

★6——無理だと思うんですが
　p.170からのコラム「ラング・メソッドについて」を参照。

えー。では、今日の講義はここまでで、後は残った時間で前回までに聴き逃したものとかを聴きましょうか。掲示板の方でオリヴィエ・メシアンの「鳥のカタログ」が是非聴きたいというリクエストがあったので、今回は大谷君と、生徒のIさんからの音源提供により、聴いてみることにしましょう。

■ Olivier Messiaen「Catalogue d'oiseaux」◆音源7

これ、鶯ですか？　音楽構造的には結構古典的な形式ですよね。［しばらく聴いて停止］はい、えー。鳥には聞こえませんですね（一同爆笑）。しかし、これはピアノ曲だからで、メシアン本人は、もうこんなして鳥に入れ込んでますから、きっとこれでも彼の脳内にはリアルな鳥のさえずりが聞こえていた……という解釈で良いのかな？　難しいです。メシアンは難しいよ。病跡学的に考えるべき筆頭の人ですね。だってこれ、ちょっと考えればわかるけど、かなり奇妙な行為ですよ。毎日森を散歩して、鳥の声を聴きまくり、それを譜面に採譜して、再現して、鳥の声の再現という行為に執着することで、作品も形式がどんどん現代的に、具体的な録音〜再生みたいな書法になってゆく。といった。一体、どんな気分だったんでしょうか？　熱狂的なカソリックだったらしいんだけど。

えーと「軽井沢のスケッチ」ってあったかな。わが国の鳥の声が入ってる曲です。これは僕初めて聴くなあ……おお！　ホーホケキョって言ったね今！（一同爆笑）。ほら。

絶対ホーホケキョって言ってるよ！（爆笑）。メシアンは、シュトックハウゼンだとかブーレーズとかの現代音楽のスターの先生なんですけどね。うーん、面白い（笑）。

というわけで、今日はここまで。ありがとうございました。お疲れさまでした。

◆音源7――Martin Zehn「Le merle bleu」（Olivier Messiaen）『Catalogue d'oiseaux』

CamScannerでスキャン

ラング・メソッドについて

本書では一貫して「バークリー・メソッド」を「正統」、それに対するジョージ・ラッセルの「リディアン・クロマチック・コンセプト（以後LCC）」を「異端」と、宗教用語でアナロジーしているが、これはもちろんアナロジー領域の話であって、バークリーであれ何であれ、音楽を記号的に理論化しようという試み自体がドグマを必要としてしまうことは避けられない。というのが前提になっていることは言うまでもない。

とはいえバークリー・メソッドに関しては、本校の教科書以外にも「修正バークリー主義」とも言うべき、実践的、理論的な良書が数多く（特にバークリーからの許諾を受けて。といった形ではなく。つまり、バークリー・メソッドは「ワールド・スタンダード」として完全に浸透している。という立場をとっているのだが）出版されているが、LCCに関しては提唱されたのは五〇年代末期で、バークリー・メソッドの完成と、ほぼ時を同じくしているにもかかわらず、長きにわたって「謎の画期的な新理論」として好事家の憧憬を煽り続け、九三年にやっと出た初の日本語訳はATNという出版社（バークリー・メソッ

ドの紹介書籍中、ナンバーワンの悪書として有名な、渡辺貞夫の『ジャズ・スタディ』を出版している会社だ）から布施明仁／梶本芳孝の訳で出ている限りで、上下巻があり、上巻を買って読んだ人のみジョージ・ラッセルのセミナーを受ける資格を有し、セミナーを受けた者だけが下巻を購入できる。というスタイルで発売されたが、未だにLCCのライセンサー（LCCを教える権利を持つ教師。現在日本人では六名いる）のうちでも「悪訳」「間違っている」果ては「ラッセル側から告訴された」といったスキャンダラスな話題が絶えない。

しかし、LCCの日本への定着・浸透はおろか、紹介さえこうしておぼつかない状態であるのにかかわらず、すでに初訳出版の一年前、九二年に、日本人の手によってLCCを咀嚼、批判し、それを乗り越えようとする新理論が発表されている。ベーシストであり、株式会社「ラング」を設立し、そこで教鞭を執っている濱瀬元彦の『ブルー・ノートと調性――インプロヴィゼーションと作曲のための基礎理論』（全音楽譜出版社。以下「ラング・メソッド」）がそれだ。

ラング・メソッドもLCCも門外不出の徒弟性に近い、ある種のカルティックな組織構造と共に、権利関係に非常に厳しいことで知られており、内容を引用することができないのだが、共にバークリー・メソッドの理論的批判としてのカウンター・パワーは充分に持っている。特にラング・メソッドは驚異の新理論と呼ぶに相応しい「虚数としての（物理的には存在しない）下方倍音列の設定」により、物理現象としての上方倍音列を軸とした

従来のバークリー・メソッドでは説明不可能なあらゆる諸現象（特にブルーズという構造について）を論理的に解明した。というもので、バークリー・メソッドの習熟者であっても、一読した限りではほぼ理解不能であろう難解性を有したラング・メソッドは、その難解性、上部構造と下部構造の設定（従来、われわれが扱ってきた全ての認識世界は、世界の半分にすぎない）、下部構造が上部構造の歪みを解明する。という構図、複雑な数式や図形等によって説明される音響世界観、といった諸点において、フロイト理論の孫であるジャック・ラカンの精神分析理論に非常に顔つきが類似している（ここでは、ブルーズはさしずめヒステリーや神経症等の諸症状。ということになる）。

本書の裏テーマは、前記の二冊の出版からほぼ一二年が経過した現在でも、バークリーを含むこの三者を比較・検討する立場がない（しかも、ラング・メソッドは、LCCに抗議を受けているのだ）。ということの提示であり、本書執筆チームの次の目的は、その実践である。「カウンター・バークリー」として佇立する、この二つの「異端」理論が果たして次なる「正統」になるのか否か、理論を謳いながらも門外不出性を有する。ということが何を意味するのか、果たして実際に音楽の完全な理論化は可能なのかどうか、本書執筆チームの政治的、理論的な健闘を期待していただきたい。

二〇〇二年五月一五日

第4講　旋律・和声 I

La Scu… della malinconia e la sensualità

CamScannerでスキャン

レジュメ＃4

古来、旋律と和声は不可分なものとして一体化していた。作曲とは曲の開始から終了までに演奏される全ての音のパーフェクト・デザインを意味していた。

現在においても、このコンセプトはクラシック音楽の世界等には伝統として残っている。しかし、現在われわれを取り巻く音楽の大半は（特に、商業音楽においてはほぼ一〇〇％が）作曲家と編曲家という二者によって完成されている。それは、単なる職能的分業や集団創作性をのみ意味するのではない。

旋律と和声の概念上の独立、さらにそれを編曲するという、本来は二次加工的だったファクターの一次化への推進は、音楽が記号化された瞬間から始まり、われわれの音楽観を刷新し、作曲家と編曲家がたとえ同一人物だとしても、脳内では分業体制をとらざるを得ない、というほどに、あるいは、今や作曲とは過去の音楽の編集作業に他ならないといった感覚の定着を見るほどに一般化している。

この起源を厳密にどこに求めるかは史観次第だが（「個人による作曲」という行為の発生からそれを設定する視点も存在する）、平均律による音楽の

記号化→商業化にそのひとつを見ることは容易である。
　しかし、平均律直後に花開く近代市民社会における商業音楽の黎明期には、まだ作曲家は唯一の創作者であり、あまつさえ演奏家でもあった（作演一致の時代）。
　旋律と和声の分離が、いよいよ実際の音楽の現場で常識化するのは二〇世紀であり、記号化の元祖と言われるナディア・ブーランジェからシリンガー・メソッドを経由したと言われているバークリー・メソッド最大の功績は、和声と旋律、特に機能和声と称される和声進行の記号化を徹底的に行い、そこからの編曲技法を確立したことにある。MIDI前夜までのバークリー・メソッドの八〇％程が機能和声と旋律の関係を学ぶことに費やされており、さらにこれは、MIDIのステッピングによる打ち込みや、ひいてはサンプル素材の貼り合わせで音楽を作る二〇世紀末の方法にまで直結している。
　そして同時にそれが、そこまでの到達によって終焉を迎えたという形になっていることは言うまでもない。編曲家の育成体系が編曲家の無化を導く、というある種の撞着形式の典型であり、撞着や拘泥は、構造の完成によってしかもたらされない類の帰結だ。
　四回目になる今回は「旋律・和声Ⅰ」と題して、いよいよ二〇世紀音韻教育システムの極北である商業音楽理論の中枢に分け入ることになる。そして

CamScannerでスキャン

結論から言えば、現在、職業音楽家となるために、この教育体系は必ずしも必須ではない。厳密かつ可能な限り誠実に言えば、それは全ての歴史を終えた（たとえばラテン語やキリスト教神学等）と同じく、場合によっては同時代性獲得の弊害となる恐れすら持っている。

バークリー・メソッドは、今やラテン語や神学と同じ古典教養のひとつとして、歴史を学ぶためだけのものになったと考えるのが妥当なのだろうか？　それとも、英語を話せなくてもポータブル翻訳機があれば会話はできる、といった近代物質主義の限界を突いて出てきた「本当に身になる教養の渇望」の類なのだろうか？　特権的で権威的だった、魔術の如き和声と秩序を、まるでゲームのルールかパズル遊びのように変えてしまったことの功罪を考えることは、とりもなおさず二〇世紀のアメリカを考えることになる。

リアルブック

（生徒を見て）今日は少ないね。これは、来るべき実学の勉強に向けてどんどん脱落していく人が出てくるということでしょうか（笑）。今日は「旋律・和声」の第一回目です。今日ちょっとね、ほら、左目が真っ赤っかなの（キーボードを映しているカメラに顔を向け、スクリーンに目を映す）。あの、角膜潰瘍っていう病気になりまして、角膜にヘルペスがついて、そこが潰瘍になるという恐ろしい病気に昨日から罹ってですね、授業中にもこれ（薬を指す）塗らなければいけないということですので、僕の目が赤いのは気にしないでくださいね（笑）。

では授業に入ります。まず、そうですね。えー、ここにバークリー・メソッド、ないしは、バークリー的なるもののひとつの象徴と言っていい一冊の本があります。われわれミュージシャンが通称「リアルブック」と言っているもので、バークリー書法によるジャズやポピュラー・ソングの、いわゆる電話帳みたいなものです。今日僕が持ってきた本には『ザ・ニュー・リアルブック』っていう名前がついてますが、この名称で統一されているわけじゃなくて、海賊版も含めていろいろな会社からさまざまな形で出版されています。いろんな俗称がありまして、そうですね、八〇年代半ばぐらいまでみんなずっと「一〇〇一（センイチ）」って言ってたの。何でかって言うと、一〇〇一曲くらいたくさん曲が入ってるっていうことでね、うん。最近は「リアルブック」って言い方

が一般的なんですが、まあ何が「リアル」なのかはよくわかってません（笑）。これについては追跡調査中ってことで。

それで、だいたいどういう内容かというと、アルファベット順にジャズやフュージョンのスタンダード、アメリカのポピュラー・ソングなんかが収められています。今手元にある本は因みに「ジャズ・クラシックス」っていう括りで、そうした曲が選択されてまとめられているんですけど、ビートルズだとかが入ってる本もあるし、ソウルとかAOR、モータウンなんかも全部網羅しているものもあります。あらゆるアメリカの商業音楽が、こういう風にアルファベット順に編纂されて並べられている、そういった本をわれわれは持っているわけです。

先に言ってしまいますが、今日の授業のポイントのひとつとして、そういった、さまざまな曲を同じ書式で書くこと、同じ書式で書いて並べることによってどんなことができるようになるのか、それはどのような意味を持っているのか。ということがあります。

えーと、手元にこのリアルブックの一ページをコピーしたものが回っているはずですが……前回渡した「デサフィナード」っていう譜面がそうです。全員持ってますね？　はい。それを見てください。これが平均的なリアルブックの、えー、典型的なひとつの書式で書かれた譜面です●図版1。

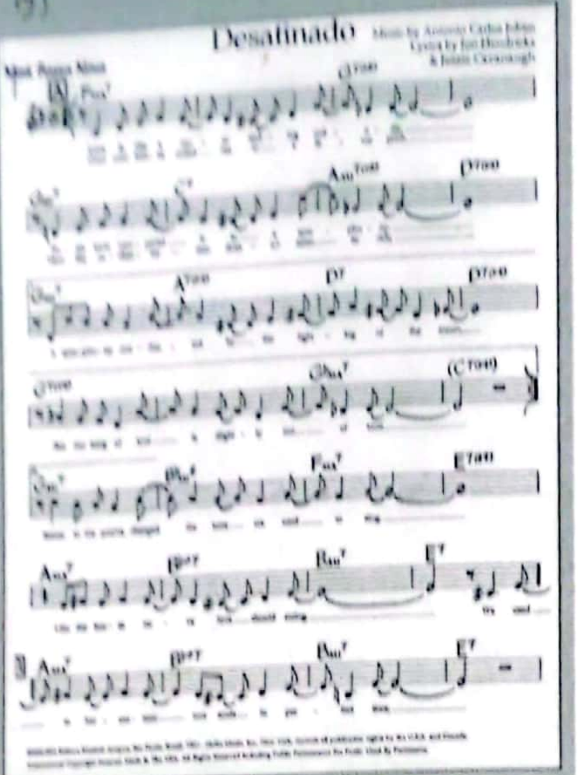
リアルブックと呼ばれるこのポピュラー・ソングの電話帳は、この曲に限らず、みな

この書式で書かれています。この書式とは何か、というと、まず曲のタイトルが書いてあって、五線譜にメロディーが書いてあって、メロディーの上に、FだとかGだとか、かっこフラット5（♭5）とか数字が書いてあったりしますね。要するに、コード進行とメロディーが書いてある譜面です。バークリー・メソッドを応用することで曲の和声を記号化することが可能になって、で、こういう風に和声をコードネームとして簡略化、記述化できるようになったんですね。

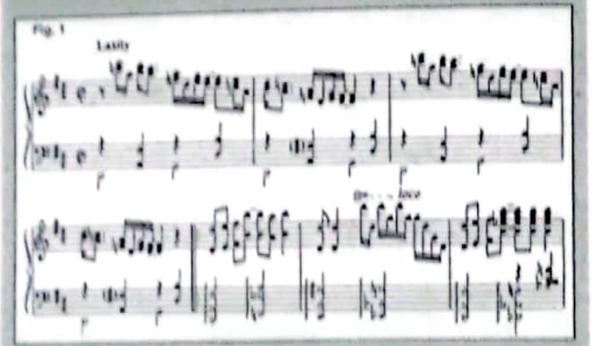
参考として、これより前の時代はどうしていたのかっていう例を挙げておきましょう。この譜面と論文を見てください●図版2。

これは「An Ellington Solo Piano Transcription in Down Beat（1944）」といって、

●図版1「デサフィナード」（A・C・ジョビン／J・ヘンドリクス／J・カウヴァナウ）



●図版2「An Ellington Solo Piano Transcription in Down Beat（1944）」



『Down Beat』というアメリカのジャズの雑誌から見つけてきたものです。『Melody』とか『Down Beat』といったアメリカの音楽誌にはこういった、有名なジャズの曲やソロを採譜して解説するっていうページがたまにあって、これはデューク・エリントン★1のピアノ・ソロを譜面に起こしたものです。一九四四年ってことは、第二次世界大戦がまさに終わらんとしている年ですけれども、一番最初の授業で説明した通り、バークリーっていう学校が立ち上がるのが四五年ですから、その直前にあたります。で、この譜面が先ほどのリアルブックのそれとどこが違うかというと、まあ一番の違いはまず二段譜だということですが、注目して欲しいのは、メロディーの上にコードネームが書いてないですね。これはソロを採譜した楽譜だからってこともあるんでしょうが、その他の、当時出ていたポピュラー・ミュージックのスコアを見ても、その曲の和声は音符でちゃんと書いてあっても、それをコードネーム化したものは書かれてありませんでした★2。

　このデューク・エリントンの譜面は、まあ簡単に言うとこれはE♭のブルーズなので、バークリー・メソッドによってこの曲にコードをつけて——こういう風に二段譜に内声の動きを全部書かなくても、メロディーだけ書いてコードを左上に置くっていう、リアルブックの譜面と同じような書き方でも書くことは可能です。バークリー・メソッドが作った書式で書くことができないからこう書いているのではなくて、一九四四年当時ではそうした書き方、曲の考え方が一般的ではなかったということです。バークリー前夜

は、ポップスの譜面っていうものも、今回のレジュメにも書いておいた通り、発想としてはクラシックとまったく同じで、曲というものがコード進行とメロディーっていう二つの要素からできている、っていう風に書かれてはいなかった。ポピュラー・ミュージックにおいても、メロディーとコード、そしてさらに言うとリズムも、バラバラにして考えることが一般的ではなかったんです。

旋律と和声の記号化と分離、機能和声

たとえば、そうですね、クラシックの場合を考えてみましょう。ベートーヴェンの

★1——デューク・エリントン　Duke Ellington（1899-1974）
ワシントンD.C.生まれ。ジャズ・ピアノ奏者、作曲家、バンド・リーダー。父親はホワイトハウスの執事を務める。1922年にニューヨークに進出、ジェームス・P・ジョンソン、ファッツ・ウォーラー、ウィリー・ザ・ライオン・スミスらと親交を結ぶ一方で、自己の楽団を編成する。27年、ハーレムの〈コットン・クラブ〉でデビュー。ジョニー・ホッジス、ビリー・ストレイホーン等、多数の人材を輩出する。

★2——それをコードネーム化したものは書かれてありませんでした
戦前の楽譜でも、ギターおよびウクレレ用の編曲には単純なコードネームやタブ譜が併記されているものが多く見られる。ジャズ・バンドでは20年代からコードシンボルを使っていた、という発言も散見される。(「ディキシー風に編曲されたオーケストラの楽譜が入ってくると、その中にはコードネームだけしか記していないパートがあり、そこは言うまでもなく即興演奏をする個所なのですが、それがわからないで困った人が多かったんです。」菊地光翁氏、『ジャズ批評12』号の鼎談での発言)。

「月光」って曲がありますね。あの曲の一小節目のコードは言ってみればCマイナーですけど、リアルブックの書式で、曲名：「月光」って書いてあって、一段譜にメロディーだけが書いてあってその肩にCm、って書いてあるようなやり方はしませんよね。最近は「ポピュラー・バッハ」とかいうような感じで、そういう譜面もたまにお見かけしますが、一般的には、クラシックの曲は作曲家が決めた和声、内声の動きもきちんと書いてある状態で譜面になっているわけです。だから、「Cm」、みたいにその響きを記号化して書くことは、なかったわけですね。

グレゴリオ聖歌の話の時に出てきましたが、近代以前のクラシックの音楽では、もともとこの和声にはこういう意味がある、とか、フリギアの旋法には、えー、勇壮果敢で武勇を上げる、えー、勇ましさの意味が込められている、だとか、このモードには、バッカス的な、肉欲に爛れたイメージがある（笑）だとかいうように、ひとつひとつの音列や和声に意味やイメージがくっついていたんです。ですから、それを演奏する人が違う音の積み方とかに勝手に置き換えたり、機能が同じだからこっちでもいいだろっていう風に解釈し直したりっていうことはできませんでした。

ひとつひとつの音をそれが表す意味と切り離すことができなかったそういった状態が、近代初期に行われた平均律の設定と普及によって、本当にゆっくりとですけど、現在のような、和声や旋律を記号化して考える方向へと進んでゆくことになっていきます。そうした方向の萌芽をこの講義では、平均律の成立、平均律によって音楽で使われる音の

最小単位が決められて、全ての旋律や和声を一二個のドットで記号化・抽象化して表すことができるようになったところに求めています。大バッハの仕事があって、古典派、ロマン派って感じで進んでいくうちに、曲の調性、移調や転調なんかに関わる事柄なんかがだんだん理論化されていって、どんどんドライに、デジタルに音を扱うことができるようになってくるわけです。

そうした音の記号化、抽象化の最初に生まれたものが「機能和声」って考え方で、二〇世紀の前半にコンセルヴァトワールでナディア・ブーランジェが整理・体系化した和声の歴史・システムと、ヨーゼフ・シリンガーというですね、えー、いろいろ、疑問百出、謎の生涯が話題になっている（笑）博士の、特異な理論が、アメリカ・ポップス界で、いわば野合して生まれたバークリー・メソッドによって、二〇世紀ミッドセンチュリーにおいて商業音楽を作り演奏するおおいなる基盤となるわけです。

「機能和声」っていうのは、もともと和声には機能――音楽を前に進めたりサスペンドさせたりっていう働きがあるってことを思えばちょっと変な言葉かもしれないんですが、今僕がここで言っているのは、もっぱらその機能だけを取り出して考えるやり方、バークリーが発達させたパズルゲームのルールのことを指しています。

この間もやりましたが、音楽の中に調性というものが生まれました。いくつかある音の中にトニックっていう中心が設定されて、そっからの距離で全ての音が測られるようになります。［ドミソ］これがトニックだったとしましょう。［ドミソ］これによって曲

が始まるし、終わる地点がここだとする。したら、［ファラド］ちょい遠いところがあって、［ソシレファ］一番遠いところがあって、［ドミソ］戻ってくる。これが機能なんですね。まあ聞いたことがあると思いますけれども、トニック―サブドミナント―ドミナント―トニックっていうのがワンセットで、コード進行と言われるものの代表みたいなものです。またこれは後で詳しくやりましょう。

［和音の連結をいくつか弾いてみせる］＊鍵盤1～3もう、この応用だけでジャズのスタンダードがいっぱい演奏できるみたいなコード進行ね。チェスのコマを動かすルールみたいに、この場合ここからこの音はこっちに二歩までは行っていいとか、そうやってパズルみたいに音を連結させるやり方で、二〇世紀にはたくさんのポップ・チューンが生まれます。これまでにあった音楽からブーランジェが和声をその機能に従って体系化して、シリンガーが独特なメソッドによってその機能の展開方法をルール化した、と。これはもちろんまだ確定事項ではない、おそらくこの授業で初めて言及される、これから異論も反論もたくさん出る意見だと思うんですが、そうやって完全にドライに、音の機能化、記号化をバークリーは徹底して推し進めていきます。

脇道にそれますが、この記号化っていう行為が、この講義を通して僕らがテーマにしている「音韻」と「音響」っていう分け方や、商業主義とハイアートっていう問題の中にもずっと関わってきますので、それは授業中常々考えてくださいね。記号化っていうのは何だろうかなー、っていう風な感じで。たとえば、あなたは女性ですね、って言わ

れると、ああまあ、女性、性別的には女性ですけど、じゃあどのくらい女性ですか、女っぽい？　って、だんだんだんだん突き詰められていくと、えーと、必ずどこかでコンプリートリー・イエス、イエス、イエス、とは言い続けられなくなります。記号化の作業ではね、記号の否定と記号の肯定っていうように、必ずアンビヴァレンツに引き裂かれるようになってます。どんな人でも、記号を与えられた瞬間に、無意識レヴェルまで下りれば、絶対、記号に対する肯定と否定に引き裂かれてるのが人間ですから。

それはさておき、ちょっと実際に演奏しながら機能和声の概念についてもう少し掘り下げてみましょう。

＊1　トニック（ドミソ）

＊2　サブドミナント（ファラド）

＊3　ドミナント（ソシレファ）

「デサフィナード」の譜面を見てください。えー、この曲を知ってる人？　おお、すごい。いっぱいいる。さすがジョビン★3だな。えー、ビートルズ知ってる人ー。あ、さすがビートルズ（笑）。

■ João Gilberto「Desafinado」 ◆音源1

素晴らしい音楽ですね。因みにギターと歌はジョアン・ジルベルト★4、天才です。気にくわないとレコーディングの日でも頑として部屋から出てこなかったりとか、ヘリコプターで逃げたりとか（笑）、とても面白い逸話で有名な天才歌手ですけども、えー、それで、僕はこの曲がどんな曲か、すでに聴いたことがあるので知っています。皆さんと同じようにね。でも、ここでは仮に知らないとしましょう。「デサフィナード」って曲も、ジョアンもジョビンの名もこれまで僕は聞いたことがない。でも、バークリー・メソッドの教育は受けている、と。そういう状態で、じゃあこの曲をやりますよ、ってこの譜面をもらいました。そうしたらね、この譜面を見ながらこの曲を演奏できるんです。

どのくらいの精度で演奏できるかというと、まずメロディーが載っているのでメロディーは弾けますよね［メロディーを弾く］。で、これだけだと味気ないし、あんまり曲の感じがわからない。和声もつけなきゃ［コードを押さえながらメロディーを弾く］。今コード弾きながらメロディー弾きました。これ、「この曲知ってるから弾けたんで

しょ、菊地さん」って思ってる人がいるかもしんないけど、僕はこの曲を知りません。設定上はね（笑）。えー、でも今ちょっとボサノヴァ風に弾いちゃった（笑）。えーと、全然知らない人がいきなりこの譜面を見ても、バークリーの教育を受けていればこうやってこの曲を弾くことができます。曲の和声をコードネームっていうものに記号化することで、こうやってぱっと見ただけで伴奏をつけて弾くことが可能となっているんです。

えーと、もう少し、ビートルズの「ミッシェル」もやってみようか。ビートルズの「ミッシェル」を聴いたことない人いますか？　ぱっと、知らないって方。あ、いる。いるけど、二人ぐらいだね。さっき授業の前に、「半分ぐらいはビートルズなんか聴いたことないよ、きっとー」、って言ってたんですけど。さすがですね。

★3――ジョビン　Antônio Carlos Jobim（1927-94）
　リオデジャネイロ生まれ。ブラジルの作曲家、ピアノ奏者。「イパネマの娘」に象徴される、ボサノヴァの作曲家として知られる一方、ブラジルのポピュラー音楽、民俗音楽を源泉とした、多くの作品を残す。文学や詩への造詣も深く、自らの曲における作詞にも才能を発揮する。

◆音源1――João Gilberto「Desafinado」（Antônio Carlos Jobim）『The Legendary João Gilberto』

★4――ジョアン・ジルベルト　João Gilberto（1931-　）
　バイーア州ジュアゼイロ生まれ。ブラジルの歌手、ギタリスト。サンバのパーカッションのリズム・パターンから発想を得た新しいギター奏法により、ボサノヴァの誕生に大きく関わる。

CamScannerでスキャン

■The Beatles「Michelle」◆音源2

はい。まあ、誰でも知ってる曲ですね。これも今、じゃあ、僕が、ビートルズを知らないやつだとして（笑）、譜面もらったとしましょうか。うわ、最初はFかっつって。これ実は最初がFmじゃなくてFだってとこにポール・マッカートニー★5が……まあ、いいや（笑）。じゃあFから、つって、せーの。［弾く］まあ、すぐできますよね。えーと、このように、曲を旋律と和声という要素にバークリー・メソッドは二分化して考えます。

リハーモナイズ、アドリブ・ソロ

メロディーとコード。こうやって曲をメロディーとコードに分けることによって何が可能になるかっていうと、メロディーとコードの組み合わせをいろいろと変えることができるようになります。たとえばこの譜面を見ながら、メロディーはおんなじだけどそれにまったく違うコードつけて演奏することもできるんです。うん。えーとね、やってみようかな。［「ミッシェル」のメロディーを弾きながら、違う和音をつけていく］

まあ今いきなりやったんで、ちょっと不器用ですけど、今のが「リハーモナイズ」っていう行為ですね。メロディーラインは原曲と一緒ですが、「ミッシェール、マ・ベール・ミッシェル」「ミッシェル」原曲のコードを弾きながら、メロディーを歌う」というのを「ル・ミッシェル」「ミッシェル」のメロディーを歌いながら、原曲と違うコードを弾

く」ってやって、違和感ありませんよね？　これ今、移調というか、違うキーのコード進行に置き換えてやったんですが、これがまあ、いわゆるバークリー・メソッドのコード進行のゲームを習うと、こういうのがぱっとできるようになるんです。

　これは僕にすごい才能があって、今閃いてゼロから何かの地平を切り開いて和声を作ったわけでも何でもなくて、習えば誰でも理解できるある法則のヴァリエーションに従って変えてみたわけです。ジャズなんかでね、特に聴き始めの頃なんかは、みんな何にもない地平からその場で音を一個一個全て作ってる、あいつら天才、とか思ってしまう人もいると思うんですが、そんなことは全然なくてね、あのー、全部がパターン認識による組み合わせなんですよ。因みに今のやり方は調性を変えるやり方、違うキーのマイ

◆音源2——The Beatles「Michelle」(J. Lennon/P.McCartney)「Rubber Soul」

★5——ポール・マッカートニー　Paul McCartney (1942-)
　リヴァプール生まれ。ビートルズのメンバーとして活動後、自己のグループやソロ名義で活動。

ナーに移調して弾くやり方でやりました。今はまだよくわからないと思いますが、モードが変わる、っていうやり方でリハーモナイズしてみたんで、こういうのはもうバークリーのお家芸ですね。メロディーとコードを分けることで、こういった作業をどんどん進めていくとっかかりができたわけです。逆もあります。逆やってみましょうか。

「「ミッシェル」のコードを弾いて、その上に違うメロディーをのせていく」あはは（笑）。いきなりなんで超デタラメですよ、これ。でも今、ルールは外してません。あるルールに基づいて弾いてみました。ちょっとバッハのやり方っぽい。もう一度やってみますと……［弾く］はい。ちょっと対位法間違えたけど、まあ、こんな感じですね。もっと音を減らしてけばメロディーみたいになるし、今はこう、アルペジオから対位法のあり方にちょっと寄ったやり方で弾きました。ちょっと間違えてますから耳のいい人がいるとすんごい恥ずかしいんだけど（笑）。まあこんな感じで、こういうのは時間さえあれば譜面に書いたりして、いくらでも丁寧にできますね。

コードが一緒で、メロディーを変えて弾く、っていうと、それってアドリブ・ソロじゃん、ってことになりますが、その通りです。コード進行があって、その上に、えーと、元歌のメロディーじゃない、あるルールに従ったメロディーをその場で作っていくことがアドリブ・ソロになりますから。コードを変えることがリハーモナイゼーション、メロディーを変えることがアドリブ・ソロだということで、今やどんな音楽でもアドリブとリハーモナイゼーションが可能です。［再び、「ミッシェル」のメロディーを歌いなが

ら、さっきとは違うコードをつけ始める」だいたいアレンジャーっていうのはこんなことを毎晩毎晩考えてるんですけどね。繰り返し強調しますけれども、そうやってバックを作る時にゼロから僕らが響きを一個一個考えて、まったく何もない土地を耕すようにやってるわけじゃないってことをご理解ください。もちろん、完全に音響的な立場に立って、音韻的ルールを一度とっぱらってしまってですね、一個一個のコード、というか一個一個の響きを何の連結性もなしに自分が気持ちいいなと思う順に並べていくことだって僕らはできます。こういう感じですか。

［「ミッシェル」のメロディーに合わせてさまざまな不協和音を弾く］

好きだからこうやるっつって［不協和音弾く］。で次は［再び不協和音弾く］、これでもう、俺はこれが好きだっつってやって、こっから急に通俗的になったりして［ドミソド］（笑）。こうやって、もう俺はこれが好きなんだからこの音でってことでやっていくこともちろんできますよね。これ今、バークリーで教えるルールを無視して弾いてみました。まあ、ルールを知った後で解放されるような形の弾き方なわけですが、その前に「ミッシェル」につけたような、もうちょっと整合性があるコード進行は、全部バークリーのルールに沿っています。和声の一個一個をパズルのコマにして、その連結法だけをクールに考えた。バークリー・メソッドのカリキュラムは、こうした機能和声に関するものが九〇％以上を占めています。八〇年代、ＭＩＤＩ前夜までのカリキュラムの話ですが。

えーと、これまで話してきた、僕が教わった「バークリー・メソッド」ていうのは、これは前提条件として覚えておいていただきたいんですが、MIDI前夜のものです。バークリーのカリキュラムは年々変化しているので、いつその勉強をしたかで微妙にステップやコースに違いがあります。MIDIに関する学科が入ってくる以前は、機能和声と旋律に関する授業が、バークリー・メソッドのほぼ全てでした。リズムに関することは、また別の授業でも解説しますが、バークリーではリズムに対するアプローチ、アナライズのメソッドなどはほとんどと言っていいほどカリキュラムに入っていません。この意味を考えることも面白いんだけど、それは後々の授業に取っておくということで、ここではちょっとアレンジメントとオーケストレーションに関わる話を少ししておきましょうか。この二つの言葉の差がわかんないっていう質問をよく受けるんですけど、えーと、オーケストレーションって言葉聞いたことない人、いる?（生徒若干名挙手）

アレンジメントとオーケストレーション

いますね。じゃあアレンジメントって言葉は？　はい、これは皆知ってますね。レジュメに書きましたけれども、ある時点から音楽の完成は、作曲家だけではなくて、作曲者とアレンジャーによる共同作業のものになりました。その証拠が、全てのポップソングを網羅したこういった電話帳、メロディーとコード進行だけで表記されているリアルブックの存在です。たとえば、ビートルズの「ミッシェル」を聴きましたけど、オリジ

ナルの録音の中にはコーラスも入ってますし、ポール・マッカートニーのベースも入ってますよね。で、それらを完全に全部採譜して、そうした音のひとつひとつまでを含めて一個の作曲だと言い張ったら、えー、リアルブックにあるようなこんな表記はできません。

こうした表記は、メロディーとコード進行は著者、作曲者のもので、実際に演奏して完成させる作業はそれとは別に存在している、っていう発想が元になってできています。その後者の作業をアレンジメントと言うんです。昔はこの作業は分離していなかったんですよ。たとえばベートーヴェンが「運命」を今みたいな、メロディー作って、コード進行だけ決めて、で、別のアレンジャーがいろいろ変えたりしながらベースラインを考えて、内声を充てて、っていうような形のアレンジメントで交響曲を書いていたわけではない。交響曲に代表されるクラシック音楽は、その中の一音でも変えてしまえば、それは違う作品になってしまうというようなリジッドな構造で作られています。ここでは作曲者とアレンジャーの区別が、というか、アレンジメントという発想自体が存在していないわけです。クラシックと二〇世紀のポピュラー・ミュージック、ミッドセンチュリー以降のポップスとは、音楽の作り方から見るならば、ここが大きく違っているところです。もちろん、作曲家がアレンジャーを兼ねている曲というものもポップスの中にはたくさんあって、しかし、それもやはり発想の中では「作曲」と「アレンジ」が分業されているものがほとんどだと言っていいと思います。例外はありますけどね。

で、現在言われているオーケストレーションっていうのは、たとえばピアノの曲をオーケストラにバージョンアップする、オーケストラ化するってことです。ピアノの指の一本一本、各声部をオーケストラの何らかの楽器に入れ替える作業で、構造自体は変わらないんですが、たとえばここはフルートにしよう、とかさ、こっち高音になって、コントラバスにしては高いから、チェロの低い方にしよう、とかなんとかってやることですね。ある種翻訳に近いっていうかな、アレンジの一種、と言えるかもしれませんが、これはもう完全に前近代の産物で、すでに仕上がっている曲に対するひとつの作業になります。

こうやって説明した後にすぐに逆のことを言うのも何なんだけど、実は最近は、二一世紀に入ってからは特に、ポップスの分野でも、またクラシックと同じような感覚で曲を作るような状態が生まれてきています。サンプラーやパソコン上のソフトを使って、音色ひとつから自分で設計して完パケ★6にまで持ってゆく音楽の制作の仕方。エレクトロニカ★7って言われているジャンルの音楽なんか完全にそうですね。あの中ではアレンジと作曲が区別のつかない状態になっているわけで、ラップトップ・ミュージックはみんなそうですよね。さっきも手を挙げてもらったけど、この中にトラックを作ってる人いるでしょ？（挙手した生徒に向かって）作る時に五線譜で考えてないでしょ？サンプラーやシーケンサーで作りますね。そうやって作る時には、ここから先はアレンジャーの人に頼む、とかあまりやりませんよね。音色からネタから全部自分で決めると

いう。またベートーヴェンに戻ってるわけですけど（笑）、逆の人います？　えっとー、アレンジャーに発注できるような形で、たとえばコード譜とメロディーの段階に一回まとめて、それからアレンジメントを加えて、って音楽を作ってる人？（生徒挙手。さっきより多い）あ、そうですか。バンドのやり方がまあ、そうですよね。どっちが後でどっちが先、とは言えませんけども、アレンジを施すっていう発想自体はもう、二〇世紀の商業音楽のものです。二一世紀の商業音楽の最前衛は（笑）、また一人で全部管理できるような形になってゆくのかもしれません。

これから僕らが勉強することは二〇世紀の、つまりもう近過去と言っていい時代の商業音楽の作り方です。アレンジしたり、コード進行を知ったりするための授業ですから、

★6——完パケ
完全に商品としてパッケージングされたところまで、ということで、作曲、演奏だけでなく、録音からエディット、トラックダウンまで自分の手で行うこと。

★7——エレクトロニカ
1990年代後半に現れた、コンピューターによる音処理を曲の根幹においた商業音楽の総称。

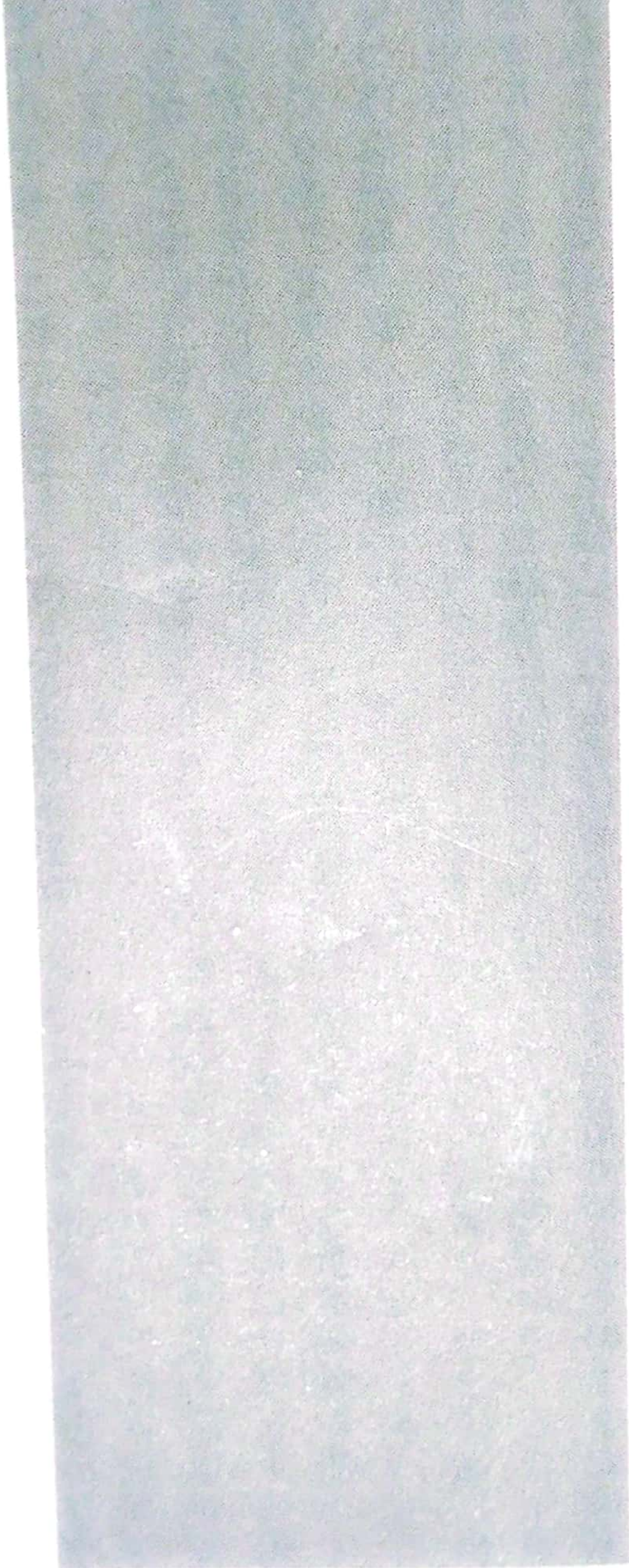
えー、コンテンポラリーって問題から言うと、ひょっとするとこれは足枷になるかもしれません。こんなこと勉強して、ちょっと前の、二〇世紀的な音楽ばかり身についちゃって、リミックスとかの感覚が鈍っちゃったー、とかいうことがもしかしてあるかもしれない、危険な体系をお勉強するので、後から僕に苦情言わないように（笑）。

中世の歴史を引いて、旋律と伴奏の歴史の裏話

えーと、実際のコードの仕組みに入る前に、和声と旋律の分離に関して歴史的な話をもうひとつだけしておきます。今、ここまで話していたのは言ってみれば表の歴史で、表側の音楽史の話をしているわけですが、これ必ず歴史年表の中に畳み込まれてる不可避的な問題ですけれども、歴史は表舞台と裏舞台があります。で、裏舞台には何があるかっていうと、えっと今までわれわれがずっとこの講義の中で取り上げてきてない俗謡の歴史というものがあります。俗謡、つまりストリート・ミュージックの歴史ですね。近世にもストリート・ミュージックは存在していました。中世にも当然ストリート・ミュージックは存在しています。えー、古代にストリート・ミュージックがあったかどうか、っていうのは実はかなり微妙で、僕の知識量では推測することもできませんので触れません。じゃ、現代はどうか？ というと、これもまた微妙で（笑）、詳しくやっているといつまでも話が進みませんので要点だけ言いますと、この講義では、二〇世紀は

ストリート・ミュージックとハイアート、それとポップ・ミュージックの三者が追いかけっこしている、というような図式で考えていきます。この講義の中の僕らの立論では、ストリート・ミュージックはポップスとは違う、ポップスよりもっとエグいもので、ゲットーからアンダーグラウンドを生んでいきます。ここら辺、えっとー、とりあえず中世のストリート・ミュージックに興味があるって人は、上尾信也の『歴史としての音』❖参考文献1っていうね、「ヨーロッパ中近世の音のコスモロジー」というこの本。この本が日本語で読めるものではほとんど唯一絶対って言っていいくらいいい本で、これは今までの、ヨーロッパの中世研究の中の盲点だけを研究して繋ぎ合わせたような（笑）、盲点突きまくりの本ですね。この中にはかなり膨大な文献が引かれた詳細な研究がある

❖1——『歴史としての音』上尾信也（柏書房）



んですけれども、これによると、ほとんどのヨーロッパのストリート・ミュージックが、ダンス・ミュージックとバラードとラップだったってことがよくわかる。二〇世紀アメリカ黒人が、とかいうレヴェルのルーツじゃなくて、われわれ一般市民はもうはるか昔からダンスとバラードとラップが好きだったという（笑）。俗謡ってのは、ギターの前身になってるキターラとかね、そういった簡単に運べるポータブルな演奏装置を使って伴奏をつけながら、歌ったり踊ったり、社会的メッセージに歌詞をつけたりとかってことを歴史の中でずっとしてきたわけです。で、そういうやり方の音楽は、今まで話に出てきたオルガンやピアノを使って厳格に作曲する人たち、表の音楽史に出てくる音楽家の人たちよりもたぶんずっと手軽に、たとえばギター押さえる指の形はそのままだけど、でも今日はそれに違う歌詞で違うメロディーをのせて歌ってみよう、みたいなことをやっていただろうと思います。まあ、これ簡単に予想できることですよね。

つまりストリート・ミュージックの中には、音楽を、えーと、不可分のひとつの巨大なリジッドな建築物みたいに考えないで、和声とメロディーがね、あたかも人間における人体と衣装みたいな関係、容れ物と中身、あるいはお互いにこう寄り添い合って完成するものだって発想がずっとあったんだ、ということです。この伝統が一九〜二〇世紀アメリカのストリート・ミュージックであるブルーズにも流れていて、えー、ブルーズが二〇世紀のアメリカの商業音楽に与えたインパクトはどの方向から見ても巨大なんですが、このストリート・ミュージックが持つ自由さ、簡単な形式によってメロディーが

無限に出てくる、あるいは、一個のメロディーに対して適当な伴奏をガンガンつけていくことができるっていうフットワークの軽さね、それが現在の商業音楽ではもう普通に受けとめられている機能和声と旋律の分離に何らかの影響を与えただろうと、そのように考えることもできると思います。えー、その、ブルーズメンが「機能和声とメロディーがー」とか思ってたわけじゃないですからね（笑）。彼らは適当にやってたんだろうけど、そこにも機能和声とメロディーの分離という概念の萌芽があったと。このあたりは教養的っていうか、文化史的な話なんで、いろんな異論もあると思います。これ続けるとめちゃめちゃバークリー・メソッドから何万マイルも離れてしまうのでやめますが（笑）、一応、何となく覚えておいてください。えーと、一回休憩してリフレッシュしましょうか。で休憩終わったらもう「C7」とかいうとこに入りますんで、よろしくお願いします。ここまで、教養、歴史の話、ここからは実学です。じゃ休憩ー。

音階、オクターヴの概念

はい。じゃあ、ささっと実学に入りましょうか。時間も押し迫ってますから、けっこう大急ぎでやります。アメリカだとこういう時、シートベルトの準備はいい？　って言うんですよね（笑）。あの一番最初に言いました通り、実学として徹底的にバークリー・メソッドをやりたいっていう人は、教えてる学校がいくらでもありますから、そこでビシッとやるとすごい奥深いので、是非とも勉強してほしいと思います。因みにこれ、

最初に説明した通り、一冊がこの厚さで、九冊やって、僕の行ってた音楽学校の和声の授業が一応終わるんだけど、九冊を僕、週に三回の和声の授業で三年でやりましたから（笑）。それでも最短って言われて、一番いいクラスにいたわけですよ。なんで、そのくらいのボリュームのあるもんですから、今からやることは、もう、ほんっとうにダイジェスト版。基本的なことだけ話しますんで、ほんとに興味がある人は、市販されているバークリー・メソッドの本を教科書に独学してもいいし、バークリー・メソッドの学校もありますので是非行ってみてください。もちろん渡米してバークリー入ってもいいですし。

はい。資料を見てください。えーっと、「不協和度による分類」ってのが一番上になってますか？　今回から協和、不協和っていう概念が入ってきます●図版3。

協和っていうのは、もう読んで字の通り、えー、よく響くってことです。不協和っていうのは、よく響かないと。えー、この、響くとか響かないとかってどういうことかっていうと、音程ですね。厳密に言うと、ルートであるドからの音程で。1度から見て、えー、何度は響く、何度は響かない、という風な分類をバークリーではしています。はい。このことは後々に、ていうか次回の講義でとても重要になってくるので、次回やります。

これは飛ばして、今日はあと残りの時間で、音階の基礎とコードネーミングをやりましょう。えー、音階っていうところまで行ってください。

音階とは、ある音楽を構成している楽音を、音高順にオクターヴ内に配列したものの

ことを言う、と。重要なのは、「オクターヴ内」の配列で「音階」ができるというところです。［鍵盤弾く。ドレミファソラシード#］こういう風に、終結地点がオクターヴ以上になっている音階は商業音楽では使われない、と考えて今のところは大丈夫です。最初の、えーっと、総論でやった通り、こうした音階の概念は、セリー、トータル・セリーを経てですね、無限に広がります。最終的には、たとえば、えー、蝶を捕まえてくる、その蝶を部屋で放す、その蝶が部屋から出ていくまでを、音階と考えるというようなところまで二〇世紀は行ってしまいました。ラ・モンテ・ヤングですけれども（笑）、えー、それは、蝶の飛び立つ瞬間がドで、蝶が部屋から出た瞬間がオクターヴ上のドとも言えますし（笑）、ドミナントートニックっていう運動だとも言えます。音階の概念は

●図版3　不協和度による分類

DL.1	協和音程	M3 m3 M6 m6
DL.2	無彩色又は安定	Unis P8 P5
DL.3	無機的	P4
DL.4	穏やかな不協和	M2 m7
DL.5	鋭い不協和	m2 M7
DL.6	不安定	＋4

CamScannerでスキャン

二〇世紀に爆発的に拡大しますが、それはもう、全然商業音楽には使われていません。まだ使われていないだけで、これからどうなるかはわかりませんが（笑）。現在のところ商業音楽上の音階は、オクターヴ内に入ってます。

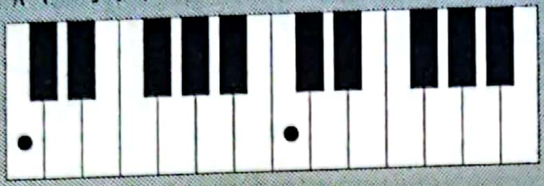
オクターヴの概念わからない人？ わかりますね。オクターヴが8度だということがわからない人？ はい。前回のディグリーは全員暗記したものとして進めますから（笑）、前回のディグリー覚えてないっていう人は、身を固くして下を向いててください（笑）。いや、覚えてない人はもちろん教科書見ていいですよ（笑）。

オクターヴは8度です。ドレミファソラシ、で7まで行きまして、ド、って言った瞬間に8になりますから。えー、オクタ、ですよね。ギリシャ数字のオクタです。［ドレミファソラシド・シラソファミレドと弾く］＊鍵盤4あるいはまあ、どっからでもいいですけど、［ラシドレミファソラ－ソファミレドシラ］スタート地点と終了地点がオクターヴの関係になってます。この中に、音が、畳み込まれてます。七音の場合もありますし、六音の場合もありますし、えー、八音の場合もありますけれども、ほぼ九〇……九〇％以上が、七音だと思ってください。前回の調性の、長短調の話をした時にちらっと出ましたけれども、現在われわれの周囲にもっとも多いのがダイアトニック・スケールで、それは長音階と短音階に大別されています。これはもう一回今回おさらいしましょう。大切ですから。

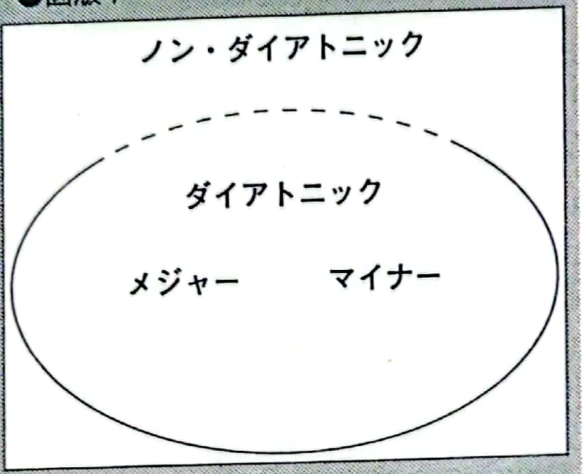
ダイアトニック・スケール1
長音階の度数と序列

えー、ダイアトニック・スケールって何？　っていうことですが、えーっと、ダイアトニックというのはひとつの環境です。調が持つ拘束力のことで、狭義の意味での調性だと思ってください。ダイアトニックの環境ってのが、こう、きっちり決まってるんじゃなくて、（図を書く）●図版4えー、環境の端っこの線はグラデーションでぼけてて、こう、無限に、ノン・ダイアトニックっていう、調性外の世界と繋がってますけれども、そうした世界の中心にある求心力だと思ってください。

✱4　オクターヴ（8度）



●図版4



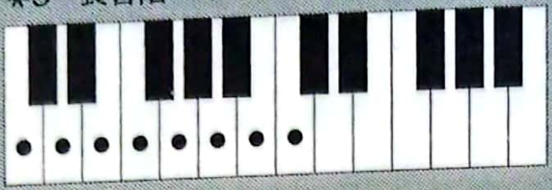
ダイアトニックっていうのは調性で、その調性ってのは長音階と短音階に大別されると。これが前回お話しした機械的な二大別ですね。

まず長音階、メジャー・スケールってのを、では実際にやってみましょう。インターヴァル（音程）が書いてあります。大文字の2は長2度のことです。小文字の「2」が、短2度のことです。えー……短2度は、半音のことであり、長2度は、全音のことです。まず［ドを弾く］ドー、で始まりました。で、レがでかM2ですから、［レを弾く］全音で来ました。で、次にまた全音ですね［ミを弾く］。M2って二回来てますね。で、その次は小文字m2ですから、［ファを弾く］短2度、半音です。したら今度、長2度が、全音が三つ続きますね［ソラシを弾く］。で、また最後にm2で［上のドを弾く］。僕らが使っているドレミファソラシド、歌詞もこないだ書きましたね、イタリア語による歌詞（笑）。このドレミファソラシド、の音階が長音階です。この長音階の構造をまず覚えちゃってください。［ドレミファ弾く］ミとファの間が半音であり、［シドを弾く］シとドの間が半音で、あとは全部全音です✱鍵盤5。

はい。で、今度はドから全部の音程を見ていきます。ドから見ると、レは、［ドとレ］長2度。［ドとミ］長3度。［ドとファ］完全4度、「P4」ですね。［ドとソ］完全5度。［ドとラ］長6度。［ドとシ］長7度。［ドと、一オクターヴ上のド］完全8度、オクターヴ。最初の数え方は、一個一個音が進んでいく時の、その一歩一歩の歩幅で数えるやり方。後のはルートから見てそれぞれが何度になってるかっていう数え方です。

「さっきの順番で各音程を弾いていく、ドレミファソラシドと上声が上がっていく」はい。この二つのディグリーの見方は同時に覚えちゃってください。どっちかっていうとM2 m2、でかちびっていう二進法的な見方の方が覚えづらいかな？　でも、ほとんど全てのスケールは二進法で進みますんで、それで見る癖をつけちゃうといいですね。これはもうほんとに記号的な見方です。「ドレミファソラシド弾きながら」スケールには全音全音半音全音全音全音半音、っていう見方と、1度、長2度、長3度、完全4度、完全5度、長6度、長7度、完全8度っていう見方の二種類があって、この二種類の見方をまず覚えてください。

*5　長音階＝イオニアン・スケール



ダイアトニック・スケール2
短音階の度数と序列、ナチュラル・マイナー

はい。ここまでいいですね。じゃ、次行きます。短音階。短音階を同じ風にやってみましょう。えーと、一個目が、「ドレ」最初が、M2だったので全音でした。そして、その次に、ちび目が来てますから「ミ♭」、半音が来ました。で、その次にでか「ファ」全音ですね。で、その次、でかだからこう、二つ行って「ソ」でかい。「ラ♭」小さい。ここに半音がある。「シ♭」全音があって、「ド」と、こういう形ですね✱譜例6。

これが短音階です。で、短音階は、ひとつのルートに対して三種類あります。長音階はひとつのルートに対して一個なんですが、短音階は三つある、という風にバークリー・メソッドでは設定されています。今弾いた短音階はナチュラル・マイナー・スケール、自然短音階と言います。

なぜ自然短音階って言うのか？　そうですね、ちょっとページをめくって、とりあえず他の短音階を見てみましょうか●図版6。

はい。自然短音階があります。で、その他に「和声的短音階」っていうのがあります。で、さらに「旋律的短音階」って書いてありますね。短音階には自然短音階、和声的短音階、旋律的短音階、の三つがあるってことをまず頭に叩き込んでください。これ、とても重要です。特にジャズとかソウルとかいうミッドセンチュリー・アメリカの、えと

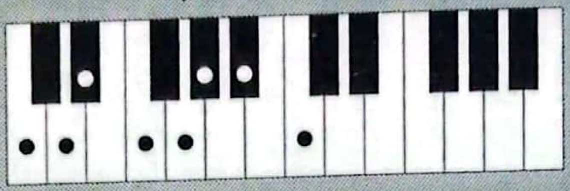
ー、クールでグルーヴな音楽が好きな人は、このことを覚えない限り演奏することができません。いやいや、そんなことは全然ありません。どっちなんだ（笑）。

三種類あるんですよ。これ、いきなり覚えろって言われても「やだー」とか思うだろうけど、名前の由来を話すとしっくりくる人が多いです。なぜ自然的＝ナチュラルかと。ナチュラルっていうことはどっか自然に出てきたってことですよね。人工的に作ったんじゃねえぞっていうことを何か意味してそうな感じがあります。その通りで、ある自然な序列の中で出てきてます。それはどこにあるかっていうと、鍵盤を見てください。

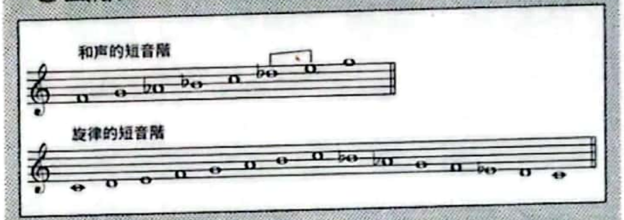
［ドレミファソラシド］これ長音階です。

このドレミファソラシドは、ドからドまでですけども、このドレミファソラシって七

＊6　自然短音階＝ナチュラル・マイナー・スケール



●図版5　和声的短音階と旋律的短音階



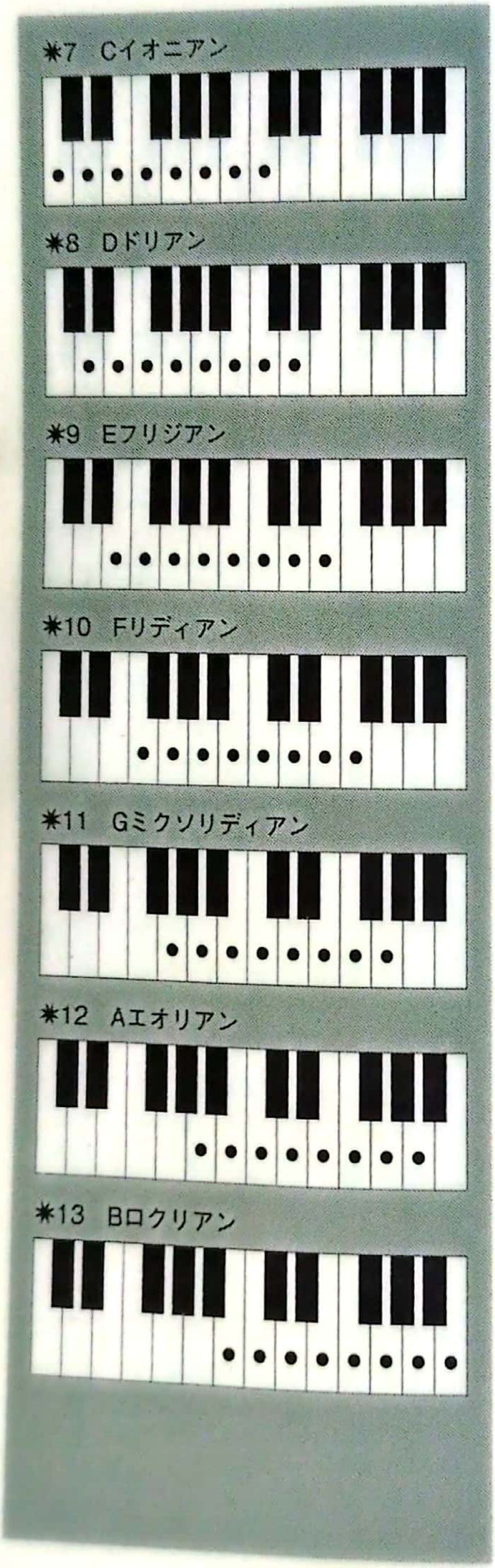
つのコマを使ってスケール＝音階が七つできることはわかりますよね。何を言ってるかっていうと、たとえばこういう音階があります。［レミファソラシドレ］オクターヴの中を七分割してるのがスケールですから、これ当然スケールです、後で詳細にやりますけれども、これドリアン・スケールって言います。で、次に、［ミファソラシドレミ］これ、フリジアン・スケール。［ファソラシドレミファ］リディアン。このようにスタートを変えて七つ、これらがみんな異なった色彩を持った音階になってます。後の講義で「モード」という名前に変わりますが＊鍵盤7〜13。

で、［ラシドレミファソラ］この音階。長音階で考えるとラからラまでの音階の、その音の幅、度数を見てください。ラからシは全音、シからドが半音、レからミが全音……って、ここまで言えば予想がつくと思いますが（笑）、これ先程の自然短音階と同じ歩幅でできていますね。「自然短音階」っていう名前は、長音階を「自然」と設定して、その中にすっぽり入る、その音列を使ってそのまま自然に作ることのできる短音階ってことです＊鍵盤14。

ドレミっていう長音階から導き出される七つの音階のうち、マイナー・スケールに属すると思われるものは三つあります。レから始まるドリアン、ミから始まるフリジアン、ラから始まるエオリアン。この三つはそれぞれ違うところがフラットしていて、異なったサウンドを持っています。で、その中でもラから始まってラまでの音階、これをエオリアンっていうんですが、このエオリアンのことをナチュラル・マイナーと言って、さ

つきの三つのうちの代表としています。長調性のあるものは三つ、イオニアン、リディアン、ミクソリディアン、んで、イオニアンが代表だと。「ラ」が「A」をもらっている理由です。このスケール［ラシドレミファソラ］これがルートにした時のナチュラル・マイナーで、［ラ］これをルートにした長音階は［ラシド♯レミファ♯ソ♯ラーソ♯ファ♯ミレド♯シラ］になります。わかるかな？・＊鍵盤15

だいたい、こういう数学パズルみたいなのが得意な人だったらすぐわかると思いますけれども、これ［ラシド♯レミファ♯ソ♯ラ］とこれ［ラシドレミファソラ］で、いくつか押さえているところが違いますね。1から7までのうちで、何個か下がっている鍵盤がある。どれでしょう？［弾く］はい、ここ［ド♯］が［ド］こう下がって、［ファ♯］が［フ

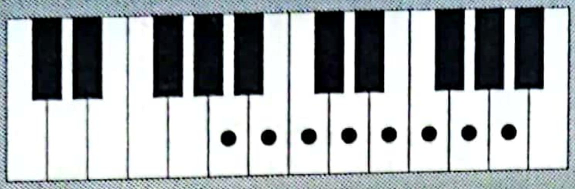


ア］こう下がって、［ソ♯］が［ソ］こう下がってますね。えーと、そうだなー、実音で言った方がいいのかな？　ルートからの距離の数え方がありましたよね、さっき教えた。その数え方でいうと、これは3度と6度と7度が下がっている、ということになります。3、6、7、ドレミでいうとミラシっていうのがフラットしてます。で、視線を、テキストの短音階のところに戻してください。えーっと若き日の私がシャープペンシルでマルをしたんですけれども（笑）、メジャー・スケールのステップを基本のゼロ度と考えて、えー、短3度、短6度、短7度。3、6、7がフラットしてるのが自然短音階なんです。まだ概念的にわかんない人いるかな？　たとえば、今ラからラまででしたよね。レからレまで弾いてみましょう。［レミファソラシドレ－ドシラソファミレ］これも何か暗っぽいから、マイナーってことは何となくわかるじゃないですか。これさっきも弾いたけど、ドリアン・スケールってスケールで、最近のクラブ・ミュージックにはこのスケールが頻出します。これもマイナーですけど、これはエオリアン・スケールとは違うところが下がってるんですね。［レミファソラシド］と、ここから始まる［レ］メジャー・スケールを比べてみると［レミファ♯ソラシド♯レ］、はい、何度が下がっているかっていうと、3度と7度がフラットしていて、6がナチュラルなんですね。これ一個だけが［シ→シ♭］違うんだけど、これ、もうスケールのキャラが違ってきます。さっきやったように、長調の各鍵盤から始めて七種類のスケールができるんですけど、そうやって導き出されたスケールは全部、どの度数がフラットしているかっていうのが違います。

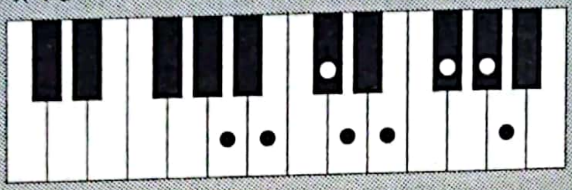
これはモードの話をする時にまたあらためてやりますが、ここでは、長調の6度から始まるスケール、3、6、7の三つがフラットしているスケールのことを、自然短音階と言って、クラシックおよびバークリー・メソッドではマイナー世界の中心に置く、ということをまず覚えてください。

話がちょっとモード方向に流れましたが、短音階には三種類ある、というところに戻って。あと二つ、何でしたっけ、和声的短音階と、旋律的短音階ですね。それやります。ここまでの説明でだいたいわかると思いますが、この二つは自然に導き出されたスケールではありません。えー、「自然」、ナチュラルっていうのは、繰り返しますけれども、ドレミファソラシドってのをまず作って、これをナチュラルな環境だと設定した上で、

✳14　Aから始まるナチュラル・マイナー・スケール



✳15　Aから始まるメジャー・スケール



その構成音でできるものがナチュラルっていう意味です。自然の音がどうこうとか、これが一番自然な響きだとか、そういったですね、ナチュラリズムだとか、エコロジーの意味のナチュラルとは関係ないですからね（笑）。あとの和声的短音階と旋律的短音階、この二つは「自然」じゃない、つまり、ドレミファソラシドの七音のステップからは外れた音が入ってできています。

ダイアトニック・スケール3
和声的短音階、旋律的短音階

ではそれはどんなスケールか、ノートの中の、トニックからの音程だけの方を見てください。その前の12進法の方は飛ばします。もちろん飛ばしますって、必要ないわけじゃないよ。後で必ず見るようにしてくださいね。トニックからの音程だけで数えると、和声的短音階とは［ドレ♭ミファソ♭ラシド－シ♭ラソファ♭ミレド－］という音階です、これ。ドーレーミーのフラットー完全4度－ソーフラット6、で7度が普通の7度。3度と6度がフラットしています。これが和声的短音階★鍵盤16。

おそらくいろんな局面でこの旋法を聴いたことがあると思います。さっきと聴き比べてみましょうか。ナチュラルの方弾いてみます。［ドレ♭ミファソ♭ラ♭シド］ちょっと違うね。違うところは7度だけですから、最後の、［シド－］っていうのが［♭シド－］。この微妙な違いなんですけれども（笑）、これは大違いで……もっかいハーモニック・マ

イナー弾きます［和声的短音階を使って即興で旋律を弾く］。これがハーモニック。シが普通の方。で、ナチュラルは［自然短音階を使って再び即興で旋律を弾く］ちょっと違うでしょ。まあ、これ、違いぜんっぜんわかんないっていう人もいるかもしれないけど（笑）、慣れればわかってきますから、ええっと、自分は音痴じゃないか、とか思って落ち込まないようにしてください。この違いがコードにすると、［和声的短音階を使って和音を弾く］こんな感じで、これもう典型的なハーモニック・マイナーの音です。［自然短音階の和音を弾く］これは典型的なエオリアン、ナチュラル。この二つのマイナーを混ぜて弾くと［弾く］あ、なんか知ってるって（笑）だんだんポピュラー・ミュージックにある感じになってくんの。［弾く］今、ナチュラル・マイナーで進んで、元

＊16　和声的短音階（ハーモニック・マイナー・スケール）

に戻る一瞬手前にハーモニック・マイナーが入っています。ここでちょっと先走ったことを言っちゃえば、ポピュラー・ミュージックは、いろいろなスケールから生まれるいろいろなコードを一曲の中でミックスして使ってます。たいていの音楽はいろんなスケールのミクスチャーによってできていて、曲の頭から最後まで一個の旋法のみを基にして作られている音楽ってのは稀少ですね。たとえば、「コードの連結を弾く」これが純正で、今黒鍵を一個も入れずに、ドレミファソラシドの旋法からできるコードだけで弾きました。これはパッヘルベル★8とバッハのあたり、要するに中後期バロックのひとつのパッケージングされたコード進行ですけど、これはあのー、ビートルズとかにあるじゃん「「レット・イット・ビー」のイントロ弾く」知ってますよね。これがひとつの旋法から作られている曲です。でも、たいていの音楽はこれにだんだんいろんなものが混じっていくような形でできてんのね。それは後でアナライズするようになればわかりますけど、ていうか、まさにそれをアナライズするのがバークリー・メソッドなんですが＊鍵盤17〜20。

和声的短音階は何で和声的、と呼ばれてるか。和声的、っていうことはコード的ってことですけど、えー、なんでスケールなのにコード的、なんて名前がついてるの、って話に関しては、えーと、重要かつ、比較的難しいんで、飛ばして次に行きます。今はとりあえず、ナチュラルじゃない、ということだけ把握して先に進んでください。

で、旋律的短音階。えーっと、これも訳語がね、あんまよくわかんないですよね。だ

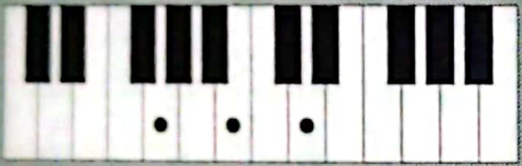
って、旋律的って、全部旋律的じゃねえかよっていう（笑）。旋律的短音階の特徴は、下行型と上行型のステップが違うっていうことです。上に行く時は3度だけがフラットします、「ドレミ♭ファソラシド」で、下行型は、自然短音階になります。「ドレミ♭ファソラシドーシ♭ラ♭ソファミ♭レド」これもね、下行型を別に変えなくても「ドレミ♭ファソラシドーシラソファミ♭レド」これでいいじゃん、って俺はもう二一世紀的感覚になっているので（笑）思うんだけど、えと、これじゃダメだったんですね。昔は。「歌いづらいから」って言われてるのね。歌手が✴鍵盤21、22。

この旋法の、下行型と上行型が異なる理由については、いろんな教科書がいろんな形で説明しています。ていうことはつまり、統一的な説明原理がない、ということを意味

★8――パッヘルベル　Johann Pachelbel（1653-1706）
ドイツの作曲家。オルガン奏者として、礼拝のための作品を主に残す。J・S・バッハの父、ヨハン・アンブロージウス・バッハと親交を結ぶ。

✴17　「レット・イット・ビー」1　C

✴18　「レット・イット・ビー」2　G



✴19　「レット・イット・ビー」3　Am

✴20　「レット・イット・ビー」4　F

✴21　旋律的短音階（メロディック・マイナー・スケール）上行型

✴22　旋律的短音階・下行型

してるんですけど、この辺はもう、かなり面倒な話になってきますから、もう、このスピードの中では振り切りましょう。もうこのこと忘れて（笑）、とにかく、ハーモニック・マイナーの中には、例外的にステップの中に短3度っていうけっこう広い幅が入っちゃったの。［ドレミ♭ファソラ♭シドーー］ここがちょっとヘン。何か民族的とも言える。［ラ♭シドシラ♭シラ♭ーソファーミ♭ファシドーラ♭シドシラ♭シー］こう入ってるのね。なんでこうなってるの、っていう事情は後で説明しますが、とにかくこうなってます。で、これが不自然だっていうわけよ（笑）。なので、この不自然さを解消するために、［ドレミ♭ファソーラー］普通のラにしちゃいましょう、って。そうするとここが埋まって、歌いやすいじゃん、っていう。なんか、そんな理由でいいの？　っていうような理由で、メロディック・マイナーができてんですけど、えー、そういう説明しかありません。ほとんどの学校がそうやって教えてるんだけど、別に歌えんじゃん、って話だよね（笑）。要するに音韻構造的な理由づけっていうのはされ得ないし、そのことを教えているのは見たことがありません。ただ重要なのは、メロディック・マイナーがそういう事情でできちゃった後に、メロディック・マイナーによって作られるコードっていうのが、えーと、さっき言ったように、旋法はコードを生みますから。メロディック・マイナーによってしか生み出されないコードっていうのが出てきます。それがけっこう重宝で、いろいろと機能的な力を持ったんで、メロディック・マイナーは重要なマイナーの三つのうちに入っています。

というわけで、ここまでのスケール、旋法の種類をまず頭に叩き込んじゃってください。

なぜ長調が一種類なのに対して、短調は三種類あるのか？

調性はまず大きく二つ、長調と短調に分けられて、短調は三種類あって。で、中心になるナチュラルと、ハーモニック、メロディックっていうスケールがあると。そういう世界観をまず頭の中に入れておいてください。因みに、長音階はひとつだけなのに短音階には幅が持たせてあるっていう、この事情については、いろんな人がいろんなことにこじつけていろいろなことを言っています（笑）。よく言われるのが、エントロピーだか重力関係にこじつけて、下に下がっていくものの方が拡散的で、上に上がろうとする意志の方が研ぎ澄まされるっていう、そういった説明をしたがる人もいっぱいいるんだけど、だけどそれはまあ、僕の責任ではそうですかーとしか言えない（笑）。そういう考え方もあります、とここでは言っておくしかありません。

ただ、こうして、西洋の調性の中では、上昇する音の方が数が少なく統一されていて、下がる、音程が下がってる世界の方が複雑でいろいろあるというのは事実です。で、これ、後にブルーズを扱う時に出てきますけど、えっと「音程が下がっている分には構わない法則」ってもんもあるのね。下がメジャーだけど［ドミソ］、上がマイナーだって

いう響き、これをわれわれは二〇世紀に認知したんだけど、下がマイナーだけど上がメジャーっていうのはまだあんまり認知されていない。「ドミ♭ソーを左手で弾きながら、上でドレミーと弾く」この響きっていうのは、微妙ですよね（笑）。最近の、そのー、東欧の民族音楽だとか、ヴェトナムの民族音楽を聴いた耳ではそんなに不自然には感じないんだけど、一五年くらい前だったら下マイナーで上メジャー、って弾いて聴かせただけでゲラゲラ笑うような人もいたんです。それが平均的な調性理解で、だからここ一〇年ぐらいでほんっとに広がったんだけど……少なくともブルーズ・ミュージックってのは、基本が高くて、下がってっても可能っていう発想です。で逆に、基本が低くて、上がってっても可能っていうのは、あんまりないのよ。これもどんどん話が広がってしまってまずいんだけど、それに相当するものは実はちょっとだけあって、それはリディアン変換って呼ばれる、えーと、もっとゼミの中のゼミみたいな専門化した話になってしまうんで今すぐは説明できないんですけど、何にしても、西洋の音楽の話の中では、ずり下がる方向の方がヴァリエーションがあって、突き上がるに従って純粋化されていくっていうような姿になっていいます。大雑把に言ってね。これは別に音響物理的な根拠だとか、何らかの公理性があったからってことじゃなくて、言ってみれば、耳の感覚の多数決によって歴史的、暫定的に決まったことですから、その点は注意してください。

メジャーは一個でいいや、って思って、で、マイナーん中にはいろいろあるよねえ、って思ったんでしょうね（笑）。本当はメジャーも微妙で、「ドレミファソラシ」ていうの

と、「ドレミファソラシ」これって微妙に味わいの差があるでしょう？　この話も重要で、さっき言いかけた「リディアン変換」と関係あるんですが。

コードの概念

じゃあ、すごい、次も一〇分間でぶっ飛ばしますよ（笑）。ではノートをぺろっとめくって、えー、キー・シグネーチャー飛ばしてください。で、機能的名称も後でやりますから飛ばしまして、その後マル書いて宿題って書いてあるのは今日の宿題じゃなくて二十何年前の僕の宿題ですから飛ばして（笑）、しかも宿題やってなくて、ヘンないたずら書きをして悩んでることが丸わかり、ですけれども、そんなことどうでもよくてですね（笑）、次に「コード」ってところがあります。「コード」のところ見てください。

とりあえず今日は基礎の基礎です。高さの異なる三つ以上の音の重なりのことをコードといいます。まあこれは大雑把にこれでいいでしょう。一音はコードとは言いません。二音もコードとは言いません。二音ではハーモニーと言って、まだ和声、コードという概念には至りません。で、なぜ二音がコードという概念に至らないかというと、中心を持たないからです。この話も後で詳しくしますので、とりあえず二音はコードと言わないっていうことを覚えてください。コードは三音以上。で、しかしこの説明では片手落ちで、「三音以上、七音未満」だと思ってください。七音同時に鳴ってしまっては、これは理屈上はコードですけど、機能性を持ちません。七音が同時に鳴るってことはどう

いうことかというと、ドレミファソラシドでできてる音楽の世界の中で、ドレミファソラシドが全部鳴るっていう［ドレミファソラシドを全て一度に押さえる］ことですから、これは機能を持つことができません。全員登場じゃチームのキャラが出ないってことです。これは［八音同時に鳴らす］＊鍵盤23トーン・クラスターって概念になってて、調性を超えていこうとする非商業音楽の世界の中では使われることになる技法ですが、バークリー・メソッドの中では成立しません。

ってことで、六音でできてる音もコードなんだけど、相当重いよ、六音だって。［六音同時に鳴らす］これ六音だからね。これに歌がのっかって、CDを出す、ということがどのくらい妥当かっていうのはほんと各自の判断なんだけど（笑）、面白いでしょ。イケてるってやつもいると思うんだよね、これ。ドレミが好きな人とかさ、常に全部食いてえ、っていう、その店にあるメニューを全部出せみたいなやつとかにはいいかもしれませんね（笑）。［左手でルートを進めながら、七音でいくつかコードを弾く］これは、今僕が左手を動かすことで、こっちの左手にドラマがありましたから何かの物語が進行してるように聞こえましたけど、それを仮にとっちゃうと、時間の進行がなくなります。［何回かピアノの音で七音同時に鳴らす］こういうサウンドですと音楽が進むも何もなくて、停滞しているわけです。

んで、これからバークリー・メソッドを進めるにあたって、コードの平均に関する境界線があります。平均というか、コードの基本を四音とします。なぜ四音かっていう説

明は次回しますが、基本の四音とそれプラス三音のオプション、そのオプションのことをテンションって呼ぶんですけれども、その積み方をこれから習っていきます。オプションについては後々やっていきますので、とりあえず今回はどこまでいければいいかと言うと、ノートの先を読んでください。3度のみの堆積を3度和音（コード・バイ・サード）、4度のみの堆積を4度和音（コード・バイ・フォース）、2度とその転回である7度の堆積を2度和音（コード・バイ・セカンド）、さまざまなインターヴァルを混成和音（ハイブリッド）と呼ぶ、と。バークリー・メソッドでは、3度堆積のコードをベーシックとして教えます。

これはバークリー・メソッドだけの教え方ではないんですが、しかしここですぐに間

＊23 トーン・クラスター（一度に全部押さえる）

題が出てくることがわかると思うんですが、コードは3度堆積のものだけではありません。商業音楽ですら、えー、4度堆積のものもありますし、2度堆積のものもあります。たとえば［弾く］＊鍵盤24今G7ってコード弾いてますけど、えーと、僕が今右手で押さえているのが4度和音です。これは3度の堆積だけでは得られないサウンドなんですが、バークリー・メソッドにはこのサウンドを表記する記号がありません。これは重要で、バークリーでは、3度の堆積による三音の和音がもっともよく響く、としています。倍音列とか振動数を見てもそうだと。それゆえに、コードシンボルによる表記法は、3度和音が基礎になっていて、4度和音、2度和音を表すコードシンボルは一般化していないとされています。倍音列と振動数の原理を根拠にして、3度を基礎にして、4度と2度の和声の説明や記号化を脇に追いやっているわけですね。このことについてもゆっくり考えてみたいんですが、今は実学を進めるということで、とにかく、コードは基本的に3度で堆積しているとします。

で、3度で堆積するってことは鍵盤で見るとどういうことかって言うとつまり、えーと、鍵盤の一個飛ばし、一人飛ばしですね。［ドミソシー］これで2度ずつ。［ドミソシー］ね、これ、横にくっついちゃうと、2度になっちゃうね、これね。［ドレファソー］こいつ2度ですね［ドレ］。こういう風な、寄り添った形じゃなくて、ちょうど均等にぱくっと空いてるのが3度ですから。で、オクターヴの中を3度ずつ割ってくと、四声でぎりぎりオクターヴいっぱいになんの＊鍵盤25。

「ドミソシ」これでその次ドだからね。五人にすると「ドミソシレ」オクターヴ超えちゃうでしょ。一オクターヴ内に収まるマックスの容量が四人だと、それまず大雑把にイメージしてください。それが、えーっと和音の基礎を四声に置くって言ってる根拠の一個になります。根拠はいくつかありますが、そのうちの一個です。「ドミソシ」はい。と、こうなって、3度和音を中心にして、しかも四声というのを基本に置くことで、和音を記号化するわけですけれども、そこでピロッとめくってください（笑）。

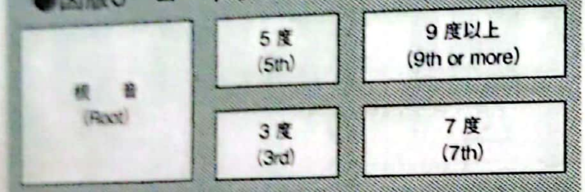
コードシンボルの読み方、書き方

コードシンボルはこういう風に書きます●図版6。

＊24　4度和音　G7

＊25　四声でオクターヴ

●図版6　コードシンボルの書き方



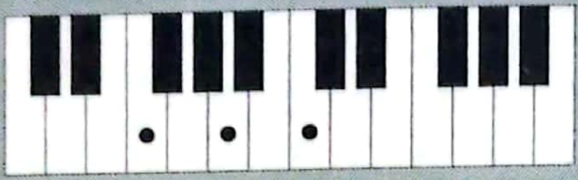
今日の目的はですね、この書法を全部覚えていただくことです。あと五分くらいで（笑）。歴史教養と実学の共存はかくして難しいんですけれども（笑）。えー、コードシンボルは次のように書かれるってあります。根音、ルート。たとえば、今ドミソシーと弾いた。ドミソシーというコードを弾いて、これC△7というコードになりますが、C△7の根音はCです。一番下の音です。これ、「ミッシェル」とかの譜面見ながらやりますか。［しばらく「ミッシェル」のコード進行を弾く］「ミッシェル」の曲の最初のコードはFって書いてあります。えー、Fは三和音で、四つじゃないんですけど「ファラドー」これ、これが「ミッシェル」の最初のコードです。これ（キーボード）見てくと、ファから始まる、3度堆積の、三声の和音だってことがわかりますね。で、これ（F）がルート＊鍵盤26、27。

で、因みに次のコードは、「ファラドー。シ♭レファラー」マ・ベール♪のコードね。ミッシェール「ファラド」、マ・ベール「シ♭レ♭ファラ♭」、これB♭m7です。そしたらこれ、ルート、根音はB♭。こいつ（シ♭）、こいつ。こういう風に、各コードには、一番下にくる根本の音があってそいつをルートと呼びます。で、そのルートが、アルファベットで表記されます。んで、ルートの横の左下のワクに3度の指定が入ります。3度には長3度と、短3度の可能性がありますね。3度は長短音程ですから、長3度の可能性と短3度の可能性があります。ここにいるのは長3度。［ミ］で、短3度はこいつ［ミ♭］。そうすっと、「ドミ♭」これ短3度ですね。で、「ドミ」これ長3度です。短3度だった場合

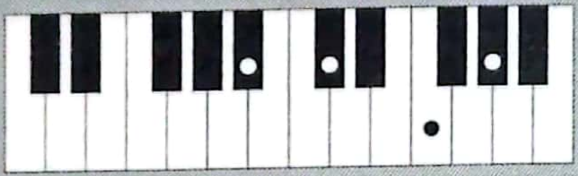
をマイナーと考えますから、ルートが書いてある、すぐ右隣に、マイナーだった場合は、小文字のエム、もしくはマイナスを書きます。うん。はい。マイナー書いてください＊鍵盤28、29。

はい。この小文字のエム（m）。この小文字のエムが、3度が短3度だということを意味しています。あるいはマイナス（－）の記号です。今3度が生まれました。ルートと3度が生まれました。はい、次。5度。5度は、完全5度、増5度、減5度の可能性がありますね。5度は完全音程ですから、三席ありました。完全5度だった場合は、表記するものはありません。えー、完全5度だった場合は5度のマス目に書くことは何もありません。パーフェクトのPとか書く必要はない。じゃあ長3度の上に完全5度の

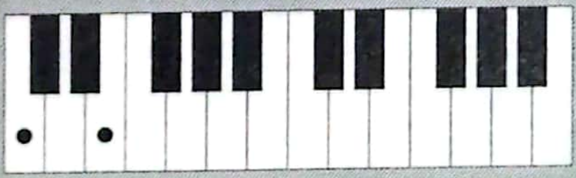
＊26　「ミッシェル」1　F



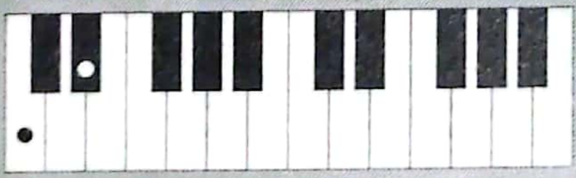
＊27　「ミッシェル」2　$B^{\flat}m7$



＊28　長3度



＊29　短3度

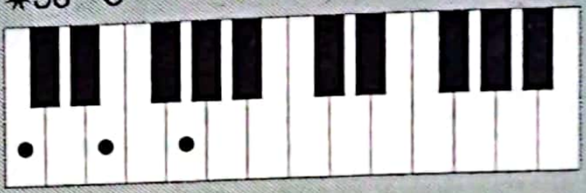


せてみましょう。［ドミソ］。この場合、まず長3度ですから、3度のワクにも書くことはない。それから、完全5度ですから、5度のところにも書くことがない。ということで、［ドミソー］っていうのはコードネームではアルファベットのCだけです。はい。ここまでの話についてこれない方いますか？　わかりやすいよね？★譜例36

もっかいまとめるね。ルートのマスの横に、3度と5度のマスがあんの。ルートのマス目があります。ルートのマス目にはルートの音名を書きます。3度のマスには、短3度もしくは長3度が振られますが、書き込む必要があるのは短3度の時だけです。長3度の時は何も書きません。空欄ね。短3度の時に書くことは、小文字のエム、もしくはマイナス。で、実は、九〇年代後半からその表記は変わってきてるんですけど、その話は後でしましょう。とりあえず今までずっと流通していたバークリー・メソッドで言うと、短3度の時はそのマスにマイナスもしくは小さいエムを書きます、はい。で、5度のところ。5度は完全音程ですから、そのワクには三つの書き込み可能性がありますね。完全5度と減5度、増5度、という三つです。完全音程だった場合は何も書き込まなくて結構。省略されます。長3度と一緒ですね。で増5度だった場合は上にプラス（＋）を書くか、エーユージー（aug）っていう、オーギュメントっていう言葉を略式で書きます。しばらくは印刷物だとこの書き方の方が多かったですね。減5度だった場合は、マイナス5（－5）って書きます。マイナス5（－5）。はい。で、プラス5（＋5）ね。

はい。てことはですよ、Cで考えて、ルートのC、そして、長3度のE、で、完全5度のGでできたドミソっていうコードの場合は、単なる「C」だけになりますよね。これが、短3度になると［ドミ♭ソ］でCmになって、ここで5度が減5度になると［ドミ♭ソ♭］はい。こう書きます。Cm^{-5}。ここまでいいかなー。はい、次。7度の枠。7度の枠は、3度の枠の右隣にあります。7度には、何種類あるでしょうか。7度は何種類あるか、わかんない人？　えーと、7度は長短音程だから、長7度と短7度の二種類の可能性があります。おさらいすると、完全音程は4度と5度だけで、2、3、6、7が長短音程ですね。てことは、2、3、6、7は二席で、4、5は三席あるということです。

✳30　C



長7度の場合と短7度の場合があって、長7度の場合の表記の仕方は、さんかく7(△7)、もしくは、エムエージェイ7(maj7)。これはメジャーってことなの。まあ略式ですけど。さっきのねaugとおんなじで、majとかaugって書くの大変でしょ。だからあんまり日常的な表記では使わないで略式にすることが多いです。これについてもプリントにまとめられてますので見といてください。

はい、じゃあ、短7度の場合の7の表記の仕方。単なる7。これはダジャレではない［微かに笑い起こる］。なぜならば、このダジャレ、日本語だから［再び小さな笑い］。……疲れてきてるね、みんなね(笑)。もうほんっとにイヤだよね。僕も知ってるんだけど、自分も学校行ってたし、私塾もやってるからわかんだけど、このあたりでたいていみんな、あのー、好きだった人に幻滅したような顔になります(笑)。こんなだったのこの人、っていう。全然楽しくねえ、っていう顔になりますから、ここを乗り越えられたやつだけが愛を手にすることができるという(笑)。これね、えーと、もう一度。短7度の場合は、単なる7になります(笑)。普通の7、何もつかない7ね＊鍵盤31、32。で、ここに「ドミソシ♭」フラットしてる7が入ると、これなぜか、単なる7になりました。ですからこの状態は、C7th(C7)です。フラットしてないシに7が入ってるやつは、Cメジャー7th(C△7)。で、もっといろいろ組み合わせてみましょうか。3度がマイナーの可能性もあるからね。そうすっと、「ドミ♭ソ」Cm、Cマイナーになりますね。「ドミ♭ソ」Cmにも、7はやってくる。えー、Cmに対して、7が二種類います

から、C△7っていうのと、Cm7っていう二者があります。で、これが、7thが半音下がると、Cm7になります。［ドミ♭ソシ♭］でマイナー7thってのはやたら出てきますから響きは知ってるでしょ。

はい。えー、9度以上に関しては次にやります。1、3、5、7までの、表記の仕方だけまず今日は覚えてください。えーと、もちろんルートはCだけじゃないよ。十二音全部が代入される可能性がありますからね。ルート、それからコードキャラクター、マイナー7thだとか7thだとかメジャー7thだとかいう差があって、で、表記の仕方は、ああいう形で、ルートがあって、3度5度7度をああいう形で並べる。この紙見れば復習できますから、家に帰って復習しといてください。それによって今日一番最初にやっ

＊31 C△7

＊32 C7

た、えー、譜面を見せられて、知らない曲でもコードが書いてあったら、そのまま弾いていけばその曲が弾ける、というところに一歩近づくわけです。

ということで、お疲れさまでした。

二〇〇二年五月二九日

第5講　旋律・和声 II

La Scen… della malinconia e la sensualità

レジュメ#5

われわれは、和声が進行することを日常的感覚として知っている。和声は時に立ち止まって音楽を繋留させ、時に短い地点を往復し、また再び進行する。もしくは最初の一歩から最後の一歩まで進行を続ける。時に気まぐれに、時に厳格なルールに沿って。和声は進行をやめない。まるで散歩のように、ゲームのように、歴史のように、時間のように、思考のように。あらゆる単線的なもののように。

では、和声を進行させているエネルギー源は何なんだろうか？　それは散歩におけるうつろいゆく心と歩き食いの軽食のカロリーの如くに明確なものだろうか？　歴史や時間、思考におけるそれのように深淵かつ不明確なものなのだろうか？

本来、歴史や時間や思考に与する側の存在であったはずの音楽を、バークリー・メソッドは散歩やゲームの側に引き寄せる。「進行する理由」を明確にし、機能和声の体系をゲームのルールブック化することで。

バークリー・メソッドが設定する「和声が進行するエネルギー源」は、増4度音程が長3度音程に向かう水平推進力だが、これは「解決感」と呼ばれる。つまり、和声が進行するエネルギー源は欲求不満や緊張、不全感といっ

た類の状態が満足、安心、完全、といった状態へ向かう欲望。そして安定の次にはさらなる欲求不満を求めて永久に回転していく欲望の循環が和声を進行させていると教える。

　ここに、資本主義のセントラル・ドグマである自由な欲望の永久循環と、商業音楽のセントラル・ドグマである機能和声の進行力の一致という、バークリー・メソッドの白眉の瞬間が立ち現れる。第五回目の今回は「旋律・和声II」と題し、さらに実学の方面に進んでいく形で、和声の進行力、その理由について、そして、例によってその効力が、二一世紀の現在どの程度まで残存しているかの検証にあたる。われわれは和声がまだ進行してほしいと欲望しているのだろうか？　それとももう欲望も持てないほどに何かに疲れ切っているのだろうか？　われわれが欲望するものは何なのか？　それは和声進行なのか？　ドミナント・モーションという円運動を学ぶことで、そのことを考えていくことにする。

はじめに、音階の序列の復習

じゃあ始めましょうか。レジュメが手元にない方？　はい、まず最初に、えーとですね、全体のカリキュラムがちょっと変わります。こないだ予告しました通り「旋律・和声」を五回にして、「律動」を一回削ることにします。ちょっとやっぱりね、「旋律・和声」がどうしても、このペースだと概論だけ大急ぎでやっても全然間に合わないということがわかりましたので。ということでご了承ください。今回は旋律・和声の二回目です。

コードネームと音階の序列に関しては前回の授業で説明しました。それで、前回予告した通り、残虐非道ですが今回からはコードの書き方と読み方に関しては基本的にご理解いただけているものとして話を進めます。えー、言ってみればたった一二の数字の組み合わせですから、非常にゲーム化ってか形式化がたやすいものですよね、これ。復習も兼ねて確認しておきますが、まず最初にどうしてもこれだけは覚えちゃっていただきたいのは、ドレミファソラシドってのが一二の地点から作れるってことです。「違うキーに移調して弾く・ドレミファソラシド－シラソファミレド」はい。こういう風に、どの音からでも長音階と短音階は弾くことができます。たとえばここをスタート地点として始めたとしましょう。これA♭って音ですけども、A♭のスタート地点からたとえば、え

ーと、短2度はどこかな？［A］ここってね。完全5度どこ？［E♭］※鍵盤1、26度は［F］、増4度がここに［D］ある、というように、どっから見て何個分行くと何度になるかっていうようなことを覚えちゃうと。まあ、今すぐはパッと出ないとは思いますけれども、バークリー・メソッドを最後までやるとそういう風に鍵盤が見えてくるようになります。全てが何歩で何個ずつ動いているかっていう関係性の序列だけになりますから。A♭じゃなくてD♭だったら増4度はここで［G］、長3度はここで［F］、というようにぱぱぱっと考えられるとコードの読み書きも容易ですよね。メジャー7thというコードはルートから長3度、完全5度、長7度の関係ですから、E♭△7だとドー、ミー、ドミソシーって［E♭GB♭D］これがE♭△7、F#だったら［F#A#C#F］これがF#△7。っていうような形でサクサク行けるようになるってことです。えー、こうしたことには個人差が大きいんですが、だんだんできるようになっていってください。今回からは、えー、ある程度これはできたものとして進めます。

和声の進行について

えー、まず、レジュメにあります通り、今日はなぜ和声が進行するのか、という話をします。

和声というのは進行します。停滞することや繋留することも含めて、和声・コードっていうのは進んでいきます。ずっと同じところを行ったり来たりすることがあったり、

まったく動かずにじっとしていることがあったり、物語のようにどんどん変化していくようなことがあったりと、和声はそういう風にいろいろな時間を作り出すさまざまな運動性を持っていて、それが連結されて曲ができ上がっているわけですね。われわれはそのことをおそらく日常感覚で知っています。

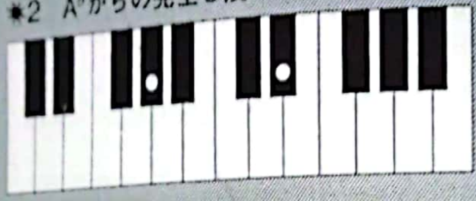
進行とか繋留とかって、口で言われても何かよくわかんない、っていう人もいるでしょうから、とりあえず何か音源聴いてみましょうか？　後半はまたもや実学になりますから最初はちょっと音楽かけて楽しんだりしましょう。えー、何でもいいんだけど……。

■The Beatles「She Loves You」◆音源1

ビートルズですね。これ和声が進行してます。今、和声が動きましたね［途中をCD

＊1　A♭からの短2度　A

＊2　A♭からの完全5度　E♭



◆音源1――The Beatles「She Loves You」（J. Lennon/P.McCartney）「Past Masters vol.1」

]でリピート」。ギターとベースに注目して聴いてください。これ、コードがじゃーんって鳴ってますよね。で、この鳴らされている音が変化しているのが聴き取れると思います。わかるかな？ はい。じゃあね、試しに止まっているものも聴きましょうか。

■ Public Enemy「Bring The Noise」◆音源2

[曲止めて] パブリック・エネミー★1、ヒップホップです。かっこいいですねー。これ、今聴いている部分ではコードは動いていません。ビートルズと比べてみてください。ヒップホップもソウル側からのアプローチみたいな曲では途中でコード進行したりとかいろいろありますが、もう一曲同じの聴いてみようか。

■ Public Enemy をもう1曲

[鍵盤で合わせる] これも一発ですね。ヒップホップはだいたいコードが動かないものが多いです。あるいは二つのコードが反復されたりとか、繋留感が強い。四つくらいのコードがつけられているものとかもありますね。たとえば、えーと、これとか。大ヒット曲なんで知ってると思いますが。

■ Dragon Ash「Grateful Days」◆音源3

Dragon Ash★2。[鍵盤で合わせる] はい、これ四つ動いてますね。[鍵盤でコードを弾く] 四つのコードがぐるぐるぐるぐる回っています。で、因みにこれは純正のコードだけでできてますね。1－5－6－4という動きで、ビートルズの「レット・イット・ビー」なんかと同じで、えー、バッハやパッヘルベルにも同じコード進行があります。

これはまさに機能和声的に動いてますね。ヒップホップはコードが展開しないいわゆる「一発もの」と呼ばれる構造のものが多いんですけど、これはヒップホップって言ってもコードが進行しています。ここまで音楽のコードが進行している、いないってことが何となくピンと来てもらえると話が進めやすいんですが、どうですか？

今、コード一個だけの音楽、それにコードが四つの音楽がありました。あとはたとえば［C→Dm→C→Dm］これは二つですね。これ今二つだけがぐるぐるぐるぐる回ってます。［Am→Em］これも二発ですよね。この反復のままずーっと行く音楽というのもあります。コードが四つのもの、二個、一個、えー、一六個、一〇〇個とかいろいろあるわけです。

◆音源2――Public Enemy「Bring The Noise」（Public Enemy）『It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back』

★1――パブリック・エネミー Public Enemy
1982年にニューヨークで結成されたヒップホップ・グループ。

◆音源3――Dragon Ash「Grateful Days」（降谷建志/ACO/ZEEBRA）『Viva La Revolution』

★2――Dragon Ash
俳優古谷一行の息子、降谷建志を中心に、1996年結成。

ディソナンス・レヴェル
（古典的感覚に基づいた）

そういったコードの動き。っていうものはどうして生まれるのか。ノートを見てください。結構核心に迫りますが、えー、ディソナンス・レヴェルというものの話をします。えーと、僕のいたずら書きとかがしてある……えーとー、先週渡したノートで、人体分割の落書きが載ってるとこを開いてください。音程の分類っていうページです●図版1。

二つの音は、振動数比が簡単な整数比であるほど、よく混合して聞こえます。以前も話した通り、平均律は純正律とはやや違うんですが、以下の数字は近似値とお考えください。

はい。一番上にUnisって書いてあるのはユニゾンです。ユニゾンっていうのは同じ音ということです。［C］えーと、今楽器が一個しかありませんから同時に同じ音を二つ鳴らすことができませんが、えー、このキーボードが二台あってまったく同じ音を鳴らした場合がユニゾンですね。［C］この音がもう一個鳴って、その音は振動数が同じですから、振動数比は当然1対1ということになります。ノートではその隣にセントっていうのと、平均律との差っていう項がありますが、この話をしているともう今日はこれだけで終わってしまうのでシカトして先に進みます。

●図版1　音程の分類表

音程	振動数比
Unis	1：1
m2	15：16
M2	8：9
m3	5：6
M3	4：5
P4	3：4
+4	45：64
P5	2：3
m6	5：8
M6	3：5
m7	9：16
M7	8：15
P8	1：2

振動数比を見てください。振動数っていうのはヘルツで表されます。音を構成する三原則の中で音程は振動数で表されます、という記述が最初にやった音程の話の中にあったと思いますが、その振動数、ヘルツです。次に、m2ってあるのは、短2度のことですね。これもやりました。半音でぶつかる関係のことです。［C－D♭］はい、この振動数比が15対16になります。以下、ノートを見ながらどんどんやっていきますけれども、えー、でかいM2。メジャー・セカンド。［C－D］8対9。［C－E♭］短3度（m3）が5対6。［C－E］長3度（M3）が4対5。［C－F］完全4度（P4）が3対4。［C－F♯］えー、増4度（＋4）が45対64。［C－G］完全5度（P5）が2対3。［C－A♭］短6度（m6）が5対8。［C－A］長6度（M6）が3対5。［C－B♭］短7度

（m7）が9対16。［C－B］えー、長7度（M7）が8対15。で、オクターヴになると、えーと等倍で上がってゆきますから、1対2になりますね。［C－C］こんな風です。これで一オクターヴです。

ここに書いてあることはどういうことかというと、振動数比がシンプルであればあるほど響きやすくなる、ということです。えー、でも、本当にそうでしょうか（笑）。これを言い始めるとキリがないんですが、音楽の効果に関して、商業音楽の音韻教育というのは感情と結びつけた形の公理を強要します。えー、長調がなぜ明るく、短調がなぜ暗いのか、ということに関しては公理性がないのでこじつけていくしかないんですが、今からわれわれはなんと恐ろしいことに、この音程は響いているとか響いてないとかいうことをですね、機械的にばさばささっとレイティングしてしまうわけです。

ディソナンス・レヴェルの実演

響いているとか、濁っているとか、そんなことがあなたにどうして言えるの？　どうして？（笑）その判断の根拠をバークリー・メソッドは、音響物理的なところに求めます。講義に通底するテーマですけれども、音響物理的な根拠と音韻構造的な根拠の挟み撃ちでバークリーの音楽教育はできていまして、ここでは音響物理的な根拠、つまり振動数比っていう物理的なところに響きの構造を求めているわけです。振動数比がシンプルであればあるほどよく共鳴する、って理論ね。ユニゾンは1対1でした。確かにこれ、

よく混ざります。[C] これが二つ鳴ってたとしても、二つに聴こえないかもしれないくらいに混じってますね。オクターヴの1対2。これもだいぶ混じりますね。1対2というシンプルな比率ですから。今これはピアノの音色でやっていますけど、音色によっては聴き分けられない可能性もあります。これが一音に聞こえる人？ うん。実は今、デジタル楽器の侵食によって、最初からオクターヴが重ねられて作られている音楽が巷に溢れています。オクターヴ・レイヤーって言うんですけど、そういうやり方がここ二〇年で爆発的に増えてて、最近よく言われるのは、オクターヴを分割して聴きとる力がなくなっている人が多いと。[オクターヴを鍵盤で鳴らす] これ二つ鳴っているんだよと言われて、え？ 一個じゃないですか？ っていう子供もいっぱいいると思うんだ。この間やった周波数がどうのこうの、っていうサイン波的な聴音の話じゃなくて、ピアノでこうやって両手で弾いた時に一音なのか二音なのかがわからないという、全然普通の楽器の話です。[オクターヴ] 何を隠そう僕もちょっとやばいんですけど、それは別な理由で、だんだん耳がやられてきててちょっと高域難聴になりかけているっていうね。[オクターヴ] ま、こんな話はいろいろ聞きますよね？ 子供が砂糖と塩の区別がつかなくなって味覚がやばくなってきて、その他微妙なところがみんなやばくなってきて、地球はどうなる？ っていう話。えー（笑）、とまあ、このくらいオクターヴというのは溶け込んでいると。で、振動数比には煩雑なものもシンプルなものもありますが、ノートを見てください。それらをシンプルな順に並べたのがこの序列です。ユニゾンから

始まる絶対協和音程、完全協和音程、協和音程、不完全協和音程、不協和音程という区別がつけられていますね。これ名称は覚えなくていいです。ただ単純な順に並べただけの図で、ユニゾンというものを一番上に、＋（プラス）4、増4度というものを一番下に置くという、整数比の序列です。

で、これは古典的感覚であるとされているんですが、そこんとこが実に、えー、バークリー的な発想の白眉でございますが、まあその説明はおいといて、まずもう一回順番に聴いてみましょうか。だんだん響きが濁って、不協和になっていくんです、ということで。本当でしょうか？　では、まずユニゾン［鍵盤］。オクターヴ［鍵盤］。5度［鍵盤］。4度［鍵盤］。長6度［鍵盤］。長3度［鍵盤］。短3度［鍵盤］。短6度［鍵盤］。長2度［鍵盤］。短7度［鍵盤］。短2度［鍵盤］。長7度［鍵盤］。増4度［鍵盤］。はい、聴きましたね。これを今、聴いたご自分の素直な感覚で、なるほどだんだんなだらかに不協和に向かって進んでいるなあ、と完全に腑に落ちた人いますか？　はい、一人もいませんね（笑）。全員腑に落ちてない。そうですね、ではどのあたりまでは腑に落ちるかってことを聞いてみましょうか。質問ってことで、えーと、どこら辺で、ちょっと違うなあ、と思いました？　途中から全部おんなじじゃない、とか。

生徒A：えーと、そんなことはないんですけど、m6、短6度くらいから怪しいというか……。

短6度くらいから怪しくなってきた。はい、はい。もう一人くらい……どうでしたか？

生徒B：長2度からいきなり不協和に聞こえました。

長2度から不協和に聞こえた。うん、そっから先はおんなじって感じですか？

生徒B：そこまではなんとなく響いてるっぽいんですけど……。

あ、断層があって、そこでがくんっと変わったような感じだってことですか？

生徒B：そうです。

はいはい。わかりました。かようにですね、響いているかどうか、という感覚に関する分類は、今ここにいる四十数人だけを母体としても、共通ではありませんし、この表をたとえば僕がシャッフルして、ちょっとなんか魔法をかけてある序列で弾いたら、綺麗にほんとにちょっとずつ不協和度が広がっていって、不協和度最強のところで終わったと全員が納得するような秘術はありません。うん。で、さっきの古典的感覚とされて

いるってやつなんですが、この言い方がまた言い得て妙で、「古典的感覚」っていうことは、つまりこれはクラシック時代にはこうだったんじゃないかな？　っていうイメージなんですよ。古典派、ロマン派の時代にはこれでよかったんじゃない？　ってことですね。しかし現在はどんどんエントロピーが増大しているというか、昔では使われなかったような和声や音程がもう当たり前のように使われていて、それによってわれわれの感覚は変わってきていると。で、現在的な分類はどんなもんかというと、次のノートを見てください●図版2。

バークリー的な
ディソナンス・レヴェル表

はい。不協和度による分類表があります。九〇年代初期まではこの表を使っていたことが確認できたんですが、二〇〇二年の現在、バークリーが未だにこれと同じ表を使っているかどうかは、申し訳ないんですが不明です。追跡調査中なんですが、でもおそらく同じものを使っていると思いますね。えー、そうですね、脇の方に「83」って書いてありますすね。これは僕が勉強した一九八三年の段階での分類です。

一九八三年の段階では、その教科書では、不協和度、ディソナンス・レヴェルによるグループ分けはこうした形で教えられていました。はい。ディソナンス・レヴェル1は協和。ディソナンス・レヴェル2は無彩色又は安定。そしてディソナンス・レヴェル3

●図版2　不協和度分類表

DL.1	協和音程	M3 m3 M6 m6
DL.2	無彩色又は安定	Unis P8 P5
DL.3	無機的	P4
DL.4	穏やかな不協和	M2 m7
DL.5	鋭い不協和	m2 M7
DL.6	不安定	＋4

に、無機的。ディソナンス・レヴェル4、穏やかな不協和。ディソナンス・レヴェル5、鋭い不協和。ディソナンス・レヴェル6が不安定、という分類です。

これは、何て言うんでしょうね。記号化っていっても響きに名前をつけているわけですから、かなり印象にたよった分類だと思うんですが、「古典的感覚」と一番違うところはですね、えーと、3度と6度が「一番響く」っていうところに持ってこられているという点です。前のノートと比べていただけるとわかるんですが、前の表では長3度と短3度はだいぶ立場が低いですよね。振動数比で言うと、完全音程、えー、8度、5度、4度の完全音程の方が響くわけで、3度とか6度ってのはそれよりも響かないんだってことになってます。ところがこっちでは、まさにバークリーの言い草であるところの現

代的感覚で言うと、3度の方が響くわけです。［C－E］これ長3度です。ドミソーのドミですね。これは協和していると。で、これよりも、たとえば4度なんかは、［C－F］無機的っていう名前で、もう少し不協和度が高い方にランキングされているんですよね。完全5度っていうのは、えー、安定はしているけれども、無彩色だっていうんです。［C－G］で、協和にあるのは3度と6度です、これは協和してる。［C－A］これ6度ね。この通り弾いていきますよ［序列の順番に弾く］だんだん不協和になっていきまして、穏やかな不協和、鋭い不協和、不安定と。はい。これ数字というか、パズルみたいなものに強い人はぱっと見たらすぐわかると思うんですけれども、えーと、講義ではまだ触れていませんが、「インヴァージョン」と言いまして、音程って転回させて考えることができるんですよ。今ドソが鳴ってますよね？［C－G、ドソ］これをひっくり返してソの方を下に弾いてみると［G－C、ソド］、使っている音は同じだけど、ドから見たソと、ソから見たドでは音の幅が違いますよね。もっとわかりやすく2度でやろうか。［C－D］これ、こっから見ると（C）長2度ですね。［C－D］なんだけど、これ、こっちに持ってきます。［D－C］ここね、今、ドとレを弾きました。ドから見たレは長2度ですけど、レをぐーっと下にえーとインヴァージョンして、［D－C］こういう風にすると、レから見たドは、えーと、短7度になる。で、これでやっていくとわかることは、6と3をひっくり返すのと同じで、でー、4と5がひっくり返っている。

あと2と7がひっくり返っている、と。長3度をひっくり返すと、短6度になる……＊

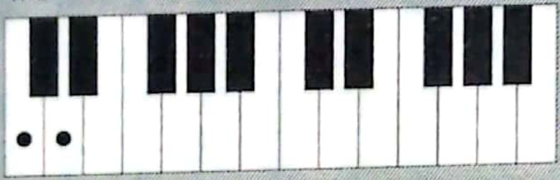
鍵盤3〜6。

あー、こんな話大っ嫌い、って言う人と大好きーって人がいると思うんですけど（笑）、簡単ですからよく鍵盤見ながら聴いてくださいね。3と6が組んでる、2と7が組んでる、で、4と5が組んでるわけ。簡単なことで、4と5はパーフェクト、完全音程だからひっくり返ってもPのままなんだけど、3と6はね、ひっくり返った時に、大文字のMと小文字のmが逆になります。短3度をひっくり返すと長7度になります。各人やってみてください。長2度をひっくり返すと短7度になるの。で、短2度をひっくり返すと長7度になります。で、そうやってできる組がもうみんな同じディソナンス・レヴェルの分類に入れられているんです。この表を見ると、最初に3度6度グループがまとめ

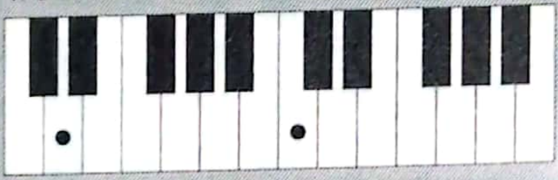
✱3　インヴァージョン　C-G

✱4　インヴァージョン　G-C

✱5　インヴァージョン　C-D



✱6　インヴァージョン　D-C



てがっちり「協和」の部分、ディソナンス・レヴェル1を押さえてますね。それで、不協和っていうのは、えーとー、2度7度の組が、えーと、ディソナンス・レヴェル4と5の方を占めてますね。それでパーフェクトと言われている4、5、8、ユニゾンなんかはレヴェル2、3あたりに序列されているんですよ。

バークリーはこうした分類を現代的な感覚と言ってます。振動数比順に並べたものを古典的な感覚と呼び、で次に自分たちで作った序列を提示しているわけですが、まあこれは言外に、この表の分類が現代的な感覚であると言っていることと同様ですね。いわゆるネガティヴ・アプローチといって、ちょっとイヤらしいやり方ですけど。じゃあ、現代的な感覚っていうのがどのくらい現代的かって言うとですね、これ実は現代的って言うよりかは、正確に言えば自分たちのシステムに都合がいい、商業的機能和声的な感覚の表になっているんです。このことはこれから和声進行について勉強していくとわかっていきますが、和声が進行する原理に関しての根拠がほとんど全てこの表の中に叩き込まれています。逆に言うと、バークリー的な、二〇世紀的な商業音楽の感覚への適性っていうのは、この表の分類をどれくらい納得できるかどうかっていうことになりますね。えー、もう一回やってみましょうか。この表が決めた感覚で言うと、一番響く音ってのはこれです［C－E］。ああ、落ち着くわと。で、これに比べると、こっちは何かちょっと透明感があるなぁと［C－G］。どうかな？ 今そんな風に聞こえた人は、現代的かつバークリー的な感覚の持ち主です。このことについては、楽器を持っている方

は家で弾いて是非確かめてみてください。何度も弾いてみて、自分の感覚がどんなんかを確かめてみると面白いと思います。因みに僕はどうかって言うと、えー、これまったくこの通りに聞こえます。僕は一九六三年生まれですけれども、まさにこの通りに聞こえますね。僕の個人的な感覚で言えば、これはこの通りに聞こえて、で、それと別にクラスターだとか、そういったノイズ系のものは別の体系としてまとめられています。これは完全に二〇世紀の人間の耳だと思う。あのね、これからの子供とかは、ノイズとかクラスターだとかも全部混じって、平均律とそれ以外の音が全部なだらかに繋がって、端から端まで広いスパンで捉えて聴き分けられるようになっていく可能性もあるんだよね。僕はもうダメだけど。

ディソナンス・レヴェル6、増4度

そういう意味でさらに表を読むとですね、えー、ディソナンス・レヴェル5と6の間に隙間が空いているのに注目してください。これ、ミスプリントではありません。ディソナンス・レヴェル6、増4度を「不安定」として、ディソナンス・レヴェル1から5までの列島からですね、えー、何でしょう、津軽海峡を挟んで、別の地点に隔離するほどここは離れている。そういう意味がこの表にはあります。うん？　増4度の振動数比はそれほど複雑なものだったかな？　と振動数比を確かめてみますと、確かに45対64で、他のものに比べてダントツの複雑さを持っています。その次はたかだか15対16で、45対

64は燦然と輝くぶっちぎりの複雑さです。じゃあ実際に増4度を聴いてみましょう。果たしてそんなに不協和音程でしょうか［C－F♯］。

はい。僕ね、この講義以外にも私塾で音楽理論教えてますけれども、この不協和度の話になるとほとんど一〇〇%出る質問があります。それは［C－F♯］これよりも［C－D♭］こっちの方が不協和じゃないですか、先生？　っていう質問です。［C－D♭］これ短2度ですね。あるいは引っくり返して［B－C］長7度。短2度と長7度は、ひっくり返すと同じですよね。これ聴いた後聴くとね、［C－F♯］こんなん超綺麗に響いているのか？　って言われます。まあ、その通りです。では、どうしてこの表ではこんなんなってる、まず、音響物理的な方向から見ますと、振動数比が45対64ということで、これはダントツに複雑だ、ということが言えます。そしてもう一方、音韻構造的な理由の方からも、増4度が不協和だ、ということを説明することができるんです。

インヴァージョンでも
関係が変わらない増4度音程

短2度の音程のことを考えてみましょう。ドとレのフラットをぶつけた時に、こっちの方がはるかに鋭い不協和に聞こえるんですけれど、っていう話でしたよね。確かに［C－D♭］、この段階ではぶつかって聞こえますが、［オクターヴ下にD♭をつけて、C－D♭を弾く］ここにこう音を添えることで、このサウンドはメジャー7thという協和的

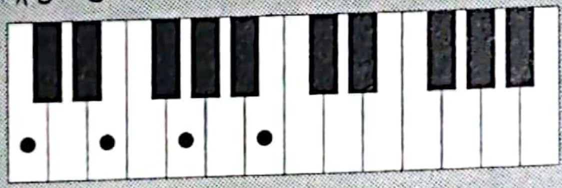
な和声［D♭FA♭CD♭］の中に入り込んでしまいます＊鍵盤7、8。

これはさっきのインヴァージョンの考え方で、短2度というのはひっくり返すと長7度になります。長7度っていうのはドレミファソラシドっていう調整の体系の中のドとシです。メジャー7thというコードはドミソシっていう、われわれもよく知っている堆積で、ドから積んでいった一番最初のコード、［CEGB］＊鍵盤9これがドミソシーです。この中にドとシがいますね。このコードがガンガン使われるようになったのは二〇世紀からなんですが、そういったサウンドをたっぷり聴いた結果われわれは、こう［CEG］ドミソってきた時にもうこれ［B・シ］があるような環境を生きるようになっているわけ。これが［CEG］いわばベートーヴェン時代で、ドビュッシー以降［C

＊7　CとD♭

＊8　インヴァージョンするとD♭△7の長7度に

＊9　C△7



EGB」こんなんなってきた。こういった音が僕らの周りにはもういっぱい溢れていて、メジャーの和音って言ったらドミソ、シまでアリってことで考えるような教え方じゃないと二〇世紀の音楽は説明できないし、実際にそう考えるように耳が教育されてきているわけなんです。さて、「C−D♭」、ドと、ドに対するレのフラット。この音を、ルートがドと考えて聴くと、かなりぶつかって聞こえます。すごい異物感があるわけ。しかし、これをドのシャープをルートと考えて、こっち（レ♭）が一番下だと考えてドミソーってやっていくと、「D♭ F A♭ C D♭」D♭から始まるドミソシの序列の中にCの音がずっと回収されて、異物感もだいぶ軽減されますよね。こういう風に、ひっくり返すことで、インヴァージョンすることで音の関係が変わって、ダイアトニックな環境の中に持っていかれる音程っていうのがあります。こういう形で「C D♭−D♭ F A♭ C D♭」短2度はメジャー7thに持っていかれる。と、その逆もまた真なりで、メジャー7th、長7度はひっくり返すと短2度になります。要するに並べ方が問題で「C−B」、こいつとこいつが離れてて間にこういうやつが入っていればいろんな事情で綺麗に協和するんだけれども、こいつが下にきちゃって「B−C」こういう形になると、ここに短2度が半音でぶつかっているんで、濁ってるって言われたりします。

短2度、半音の音程はインヴァージョンすることによってダイアトニック・コードであるメジャー7thの中に回収されて、また違ったサウンドとして響くということがわかりました。はい。ここからがこの授業のひとつのポイントになりますが、これに対し

CamScannerでスキャン

て増4度という音程を考えてみましょう。パズルが得意な方なら一瞬だと思うんだけど、半音のステップで数えていくと増4度は何番目かというと1、2、3、4、5、6、7番目です。で、オクターヴの中には半音が全部で十二個ありますから、1、2、3、4、5、6、7［鍵盤で半音ずつ上がってゆく］1、2、3、4、5、6、7――一オクターヴを丁度真ん中でスパッと切ると、その中心線、中心分割線が増4度になっているんですね。横の落書きがその絵で、これは単なる未成年のいたずら書きかと思ったらですね（笑）、つまり、オクターヴというもの自体が要するにギリシャ的な、黄金分割点、シンメトリックな調和の美という価値観から作られていて、中心にあたる音を特別に扱うっていう溝つけがされてるってことを落書きしたもの（笑）です。

はい、増4度［CF♯］。で、これは真ん中で切ってますから、何度転回しても無限に増4度です。［C－F♯－C－F♯］増4度は転回することで度数が変わるということはあり得ません。厳密に言うと、転回した増4度は、減5度と呼ばれるんですが、音の間の距離は同じです。構造的に磐石なんです。これが増4度が特別であることの音韻構造的な理由、とバークリー・メソッドでは説明されてます。そうした音を一番不協和だと規定することによって、バークリー・メソッドはものすごい汎用性の高いシステムを手に入れたんです＊鍵盤10。

協和・不協和／安定・不安定によってコードは進行する

増4度を最強不協和として、その他の音程にそれぞれディソナンス・レヴェルを与える……この音程、ディグリーというのは二声の音の関係で、二音だからここではまだコードではなく、ハーモニーの段階です。ここに書いてある＋4（プラス4）っていうのは和声のことじゃなくて、単なる二音間の距離を表しているわけですが、こうした音程が先日やったコードというものの中に、C7とか、Fm7とか、ああいったコードの中に存在しています。わかりますよね？　コードは三音以上七音以下だから、当然その中の隣同士の音と音の間には距離関係がある。そうすると、そのコードの中にこういう音程が材料としてどういう風に入っているかということで、よく響くコードだとか、よく響かないコードだとか、あ、よく響かないって言葉悪いね、緊張感があったり、不安定だったり、安定していたりするコードっていう風に、コードのキャラクターが決まってきます。

バークリー・メソッドでは、コード進行、今回の授業でテーマにしているコードの進行っていう事象を、不安定が安定を求める運動というものによって基本的に説明します。協和していない不安定な響きが、協和する響きへと解決したいっていう欲望によって音楽は進む、っていうことです。それで一度解決して安心したら、また退屈になるから新

しい不安定を求めてもう一歩踏みだす、でそうするとまた安心したくなって協和して安心し、で、また不安定を求めて不協和で不安定、ということの繰り返しで（笑）、和声が時間軸に沿って進行して音楽ができる、という原理です。

一瞬だけ話が横道にそれますが、そういった原理自体に真っ向からノンを突きつけることももちろん可能です。つまり、欲求不満や不安感、不充足感を満足させるために物事を行う、っていうことではいけないんじゃないかってことですね。何かが不安になって活動して、欲望に振り回されて物事が進んでいくなんていうのは、愚かで醜いことだと。そういうことはやめて、完全に満足した安定した世界の中で自由に音楽を作ろうという考え方があってもまったくおかしくない。以前にも少し触れましたが、ジョージ・

＊10　増4度　C-F♯-C-F♯

CamScannerでスキャン

ラッセル★3という人の、リディアン・クロマチック・コンセプトという音楽理論が、まさにそうした世界観に立って作られています。不協和である増4度が、協和である長3度に解決することで和声が進行します、っていう考えは根本的に間違っているっていう考え方で、これはこの講義の中では異端として扱っていますけれど、バークリー・メソッドに対するカウンターとしてはかなり良くできた理論で、非常に面白い。バークリーのメソッドっていうのは商業音楽を作るために非常に有効で、そこには欲望装置としての商業音楽を流通させるわれわれの商業システムが反映されているわけですね。バークリー・メソッドっていうものはいわば、近代資本主義全肯定の立場に立っているシステムです。どんなジャンルでも近代批判、資本主義批判っていう大きなスタンスはあると思うんですが、音楽においてもそうしたやりとりがある。バークリー・メソッドに対する、リディアン・クロマチック・コンセプト、あと、もうひとつ有名なのはあれですね、オーネット・コールマン★4のハーモロディクス理論。ハーモロディクスは理論ではない、理念ではあるかもしれないが、少なくともあれは近代的な理論ではなくて、むしろ道場ではないか？（笑）というのがこの講義でのわれわれの見解ですが、その他にも現代音楽にはジョン・ケージから始まる一連の仕事がありますし、そういったさまざまな音楽観、世界観があるってことは意識しておいてください。

ということで、バークリー・メソッドの不安と安心の原理に戻ります（笑）。えーと、じゃあ、不安・不協和が安心・協和に解消される瞬間をまさに今、演奏してみましょうか。えー、まず増4度が、いいですか、増4度はドから見るとファのシャープだということはわかりますね［C F#］。はい。で、これちょっと出発点を変えて、半音ずつ下にしたところからやります。［B F］ここですね。場所が変わりましたが、でもこれは同じ増4度（＝減5度）です。場所が変わっただけで響きは一緒。何で場所変えたんです

★3――ジョージ・ラッセル　George Russell（1923-2009）
　シンシナティ生まれ。ジャズ・ピアノ奏者、編曲家、作曲家。1940年代ベニー・カーター楽団にドラマーとして参加後、アール・ハインズ、ディジー・ガレスピー楽団に編曲や作曲作品を提供。その後は自己のグループで活動する一方、「リディアン・クロマチック・コンセプト」を提唱。理論家として注目される。69年ニューイングランド音楽院の教授に就任。

★4――オーネット・コールマン　Ornette Coleman（1930-）
　テキサス州フォートワース生まれ。ジャズ・アルト・サックス奏者。「ハーモロディクス理論」の提唱等、フリー／モダン・ジャズ界で独自のスタンスを貫く。

CamScannerでスキャン

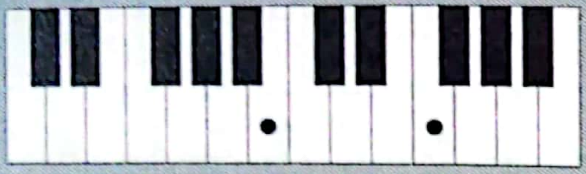
か？　って思う人がいるかもしれないけど、これは見やすいところでやろうってことで、白鍵だけを使った調性で増4度があるのがここ（シとファ）だけなんですね。わかるかな？　えー、前回調性、ダイアトニック環境の話をしましたね。調性は、ドレミファソラシド、もしくはラシドレミファソラでできてます。「CDEFGAB」これ、いわば白鍵だけを使って弾けるひとつの小宇宙で、中心があれば外縁もある。そんな重力圏がこうして「CDEFGAB」設置されました。ドとファ#だとね、その重力圏の中に黒鍵も混じっちゃうから、初めての人にはちょっと見にくいかと思ってこちらにしたわけです。で、この白鍵だけの小宇宙の中から音を任意に二つ選び、増4度を探しなさい、と今やりましたが、ここしかありません「B－F」。他の音程と違って増4度はダイアトニックの中で一ヶ所、シとファを叩いた時にしか現れません。これが増4度の響きです「BF（C調のシとファ）」。先ほど説明しましたが、音響物理的な理由と音韻構造的な理由によって、この響きが調性の中ではもっとも不安定で、欲求不満な状態である、となっています。この不満足が、今満足へと解決されます。「BF↓CE」はい。解決しました（笑）　＊鍵盤11、12。

　みんなこの動き聴いたことありますよね？　世にいうチャン・チャン♪ってやつです。もう一回やってみましょう「BF↓CE」。これが増4度が長3度に解決する運動です。ドーミが長3度で、長3度は表ではディソナンス・レヴェルが1になっていますね。協和音程。一番響いている世界です。一番不安定な、響かない状態から、えー、だんだん

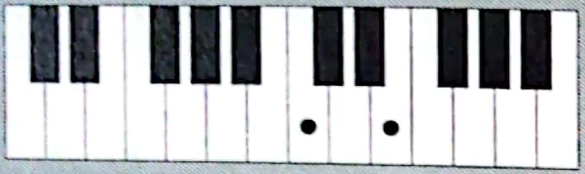
響いていくのではなくて、一瞬にしてもっとも響く状態に解決する動きがこれなんです「BF→CE」。ここ重要ですよ。音楽の調性におけるもっとも不安定な音程が、もっとも安定した音程に一気に移行します「BF→CE」。この運動をドミナント・モーションと言います。正確には、増4度が長3度に解決することと、あとルートが強進行している、っていうもうひとつの条件を充たさないとドミナント・モーションとは呼べないんですが、強進行についてはこのちょっと後にやりますね。

平均律以降の音楽における、機能和声が進行していく原動力となっているものが、このドミナント・モーションです。フロイト★5で言うところのリビドー、喧嘩における殺意、マラソンにおける、何だ、カロリー？（笑）。ま、いろんなもんがありますが、

＊11　増4度（＝減5度）　B-F



＊12　長3度　C-E



★5――フロイト　Sigmund Freud（1856-1939）

フライブルク生まれ。オーストリアの生理学者、精神病理学者。ウィーン大学にて、医学を学ぶ。ウィーン総合病院に勤務後、パリでシャルコーより神経病理学を学ぶ。1938年ナチスの迫害から逃れるため渡英。ブロイアーと共に催眠によるヒステリーの治療を試み、人間の心的生活における潜在意識を研究。精神分析の創始者。著書に『夢の研究』『精神分析入門』等。

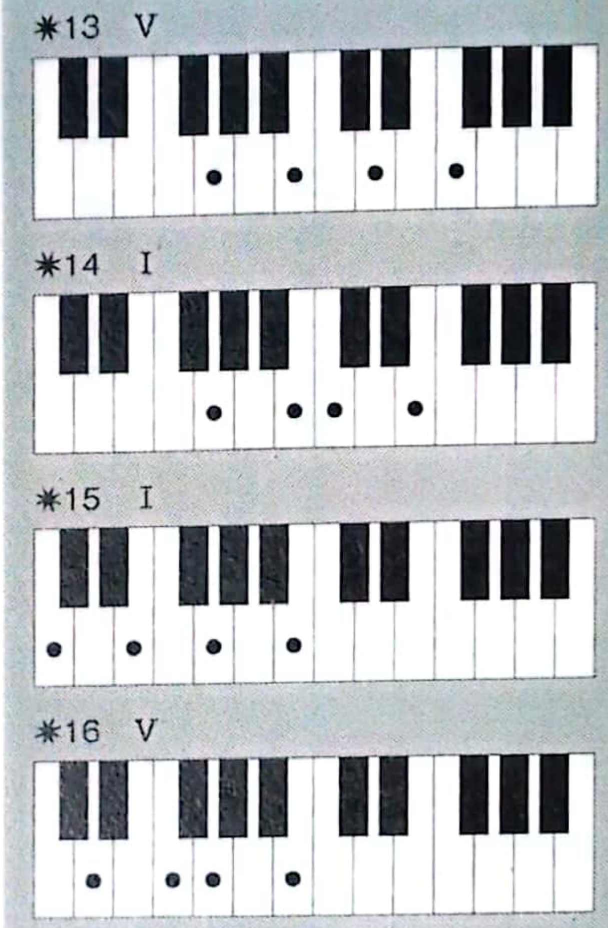
原動力です。ここで僕たちはまず、ドミナント・モーションによって進行する和声の体系を学びます。そしてしかる後、ドミナント・モーションでは進まない和声の体系を勉強するわけですが、今日はまずとにかく、バッハが平均律を完成させてから爆発的に体系化されたドミナント・モーションについてざっと覚えてしまいましょう。

もう一度確認しますね。ある調性、ドレミファソラシドっていうダイアトニック環境の中に一ヶ所だけ増4度があるの。それはシとファなわけ。その音が安定したいーってドとミに移って安定する、という運動。そうやって、増4度が長3度に解決したら、今度はもうその安定に飽きちゃってまた何か不安定なところに行く、喧嘩してまた仲直りしてって、毎日毎日が繋がっていく(笑)。機能和声にはさまざまな動きがあるんだけど、ドミナント・モーションがその中で一番強力な動きであります。たとえば、ドミナント・モーションじゃないモーションとしてはね、トニックに帰ってくるために、あ、調性のグレードIのコード、これがトニックって言ってもっとも安定的で主役になるドミソのコードなんですけれども、ここにはいろんなところから帰ってくることができます。[いろいろなコードを弾いて、そこからトニックへ] 今、ダイアトニック・スケールから生まれる七つのコードの全ての地点から1に帰りました。この中で一番強い安定感、つまり緊張と安心の対比がはっきりしているのが、V－Iの [GBDF→GBCE] チャンチャン、ドミナント・モーションです。

もう一回弾いてみましょう [GBDF→GBCE]。えー、これを聴いて曲が終わっ

た感じがしない人、あるいは、より不協和度が増したという風に感じる人がいたら、遠慮なく手を挙げてください。その人は二一世紀の音楽を創る人かもしれません。ちょっと少しやってみましょうか？　じゃあ今試しに、I－Vって弾いてみますね。［CEGB→DFGB］これで、「終わった～」って気がする人？　正直に？（挙手なし）✳鍵盤13～16

あー、これ俺、今は絶対いると思うんだよ。何でかって言うとね、ブルーズが代表なんだけどさ、今は7thの音楽がすごく当たり前だから、7th終止に関する感覚が定着してると思うんだよね。今日これからやる4度圏っていうものにも関係するんだけど、ドミナント7thが連結していって、で最後もドミナントで終わってしまう音楽ってい



うのがあります。あと、逆行する感じとか、さまざまな動きがあってそれらは人それぞれ印象が違うと思うんですよ。特にこれからの子供はさ、逆回転とかストップができるCDJとかさ、そういうものが一般的になると、そうした機材の影響で音韻情報の処理もだいぶ変わってくると思ってます。あ、しかしここではとりあえず、八三年に僕が習ったこの教科書の音韻システムに従って授業を進めていくということで。

4度圏、Circle of Fourth

不安の増4度音程から安心の長3度に動いて落ち着くドミナント・モーション。これによって和声が進行する、と。このことはいいですね。今日はもうひとつ大切なことを一緒に覚えてもらいます。4度圏、Circle of Fourthというものです。えーと大谷君、図を描いちゃってください●図版3。

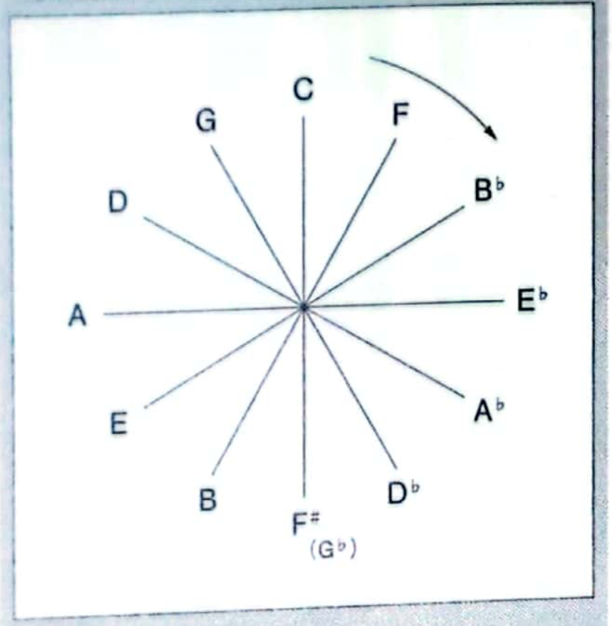
まず、結論から言うと、この表は覚えてください。これは何なの？　どういう時計なの（笑）？　と言いますと、これは十二個の音、平均律のオクターヴ中に存在している十二個の音を、完全4度ずつ並べて円にしたものです。完全4度で並べていくと、C→F→B♭→……って続いていって、ちょうど12ステップで元のCに戻ってきます。このことを表したのがこの図です。こうやって見るとほんとしみじみ、十進法より十二進法の方が優れているなあと思うんですが（笑）、それはさておき、ディグリー、音程の話を思い出してください。音程には長・短と、増・減、完全、という風に名前がついて

いましたね。その時に、なぜ4度、5度にだけ「完全」なんていう、あたかも優遇されているかのような印象を与える名前がついているのか？　と思った人も多いとは思いますが、その時に音響物理的な事情は説明したけど、挟み撃ちにするはずのもう一方の理由、音韻構造的な理由に関してはすっ飛ばして進んできましたね。覚えている方も覚えていない方もいらっしゃると思いますが（笑）、これからようやっとその完全4度、完全5度に関する音韻構造的な理由の説明をします。よく聴いてください。

完全4度、完全5度

今、えー、十二個の音程があって、それぞれ異なる歩幅の組み合わせでチームを作っ

●図版3　4度圏



てみます。たとえば、短2度君［C C#］、長6度君［C A］、こういう風にメンバーがいて、鬼ごっこみたいなことをすると。短2度君は、一歩で短2度しか進めない。長6度君は一歩で長6度、短3度君は短3度で進む、とします。皆歩幅が違いますね。で、彼らが鬼ごっこみたいにして、一歩一歩跳んで、元に戻ってくるまでに何人の人にタッチできるか、というゲームをやったとしましょう。鍵盤見ながらやりますね、今短3度君という人がエントリーしました。短3度というのは、ここから見た時にここですね［C↓E♭］。この、マイナー7thを形成している短3度［C↓E♭］は、半音で言うと何個でしょう。一、二、三個進むと短3度ですよね。はい、ここがスタート地点。Cをスタートと考えて、ここから短3度で跳んでいきます。まず、ここに来ます［E♭］。そうすると、自分が立っているところから半音三つめが短3度ですから、今度はここから一、二、三個、ここになりますね［F#］。今度はここから。ここから三歩。一、二、三歩［A］はい、スタートも入れると四人にタッチしましたよね。で、また三歩、そうすると［C］で、四歩で元に戻りました。［C↓E♭↓F#↓A↓C］＊鍵盤17

はい。えーと、短3度は四人しかタッチせずに元に戻ってしまいました。［C↓E♭↓F#↓A↓C］数学が得意な人なら馬鹿みたいな話ですけど、一二を三個ずつ進んでいるわけですから、答えは四ですね。同じ様に長2度君でやってみましょう。長2度君は半音二つです。［C↓D］はい二つ、二つ、二つ、二つ。［C↓D↓E↓F#↓G#↓A#↓C］はい。六歩で帰ってきました＊鍵盤18。これも数学が得意、っていうよりも幼稚なレ

ヴェルの話ではあるんですが、十二を二で割ったんですから、六歩で戻るに決まっています。こういう風なゲームをやった時に、えー、三つや六つじゃなくて、ここにある十二人全員に触れるやつが完全なやつだと考えます。うん。全員にね。今、長2度は六個しか触れなかったし、短3度は四個しか触れませんでしたね。はい。ところが、全員に触ってゲームを綺麗にフィニッシュできるやつらがいます。えー、それが、完全4度と完全5度の音程なんです。やってみましょう。［C］はい。この完全4度ということはドレミファソラシドのファ、Fです。［C→F］。で、［F→B♭→E♭→A♭→D♭→F♯→B→E→A→D→G→C］……ちょっと手が足りないな、よいしょ。えーと、見難かったかもしれませんが、鍵盤がもうちょっと長ければ、こうやって進んでいって十二歩目にC

※17　短3度のモーション

※18　長2度のモーション

に戻って終わります。完全4度の歩幅で跳べば、オクターヴ内の十二音全部に触れて、ああいう図のように円環になって戻ってくることができます。因みに短3度で跳ぶと菱形ができるし、増5度、オーギュメントで跳ぶと三角形ができますね。ま、それはさておき●図版4。

完全4度で進むことで全部の音にタッチできます。そして完全4度と完全5度は、ひっくり返した時、インヴァージョンした時に同じ音程になりますから、この時計を時計回りにたどると完全4度ずつ、逆向きに進むと完全5度ずつステップしていきます。わかりますよね。こっち側に跳ねていくと、完全5度ずつ動いて十二人に触れることができるってことです。

強進行と、
ドミナント・モーションの定義

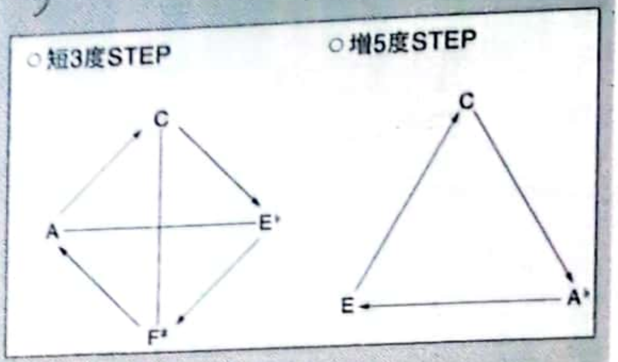
ここまでで質問ある方？　大丈夫ですね。そしたら、これ、もう覚えちゃってください。覚えちゃうと何かいいことがあるかっていうと、まずひとつは、この先の理論体系を学ぶのに便利です。しかしもっとシンプルに、試しにコードをあのまま弾いてみましょうか。[C7→F7……とコードを4度進行で弾いていく]……はい。これで一周しました。これ、曲に聞こえるでしょ？　聞こえますよね。今は全部同じ7thで弾いてますけど、これにマイナー7thだとかメジャー7thだとか入れて、動きだけあのサークル

CamScannerでスキャン

のまま跳んでいくとね［C△7→F7→B♭m7→E♭7→……］こういう風になります。もうこれは曲、ポップスでよく使われている動きですよね。この時点で大まかにわかった人もいると思うけど、商業音楽はこういう風にルートが4度で進行することがすごく多いんです。で、この4度でルートが進行する動きのことを強進行と言って、バークリーではこれを弱進行というものと大別して教えています。えー、記憶をですね、先ほどやったドミナント・モーションにまで戻してください。

ドミナント・モーションとは何だったか。ドミナント・モーションは、コードネームで言うと、たとえばG7からCへの動きのことです。［G7→C△7］で、G7は増4度という最強不協和の音程を持っているコードで、それがもっともよく響く音程に解決する、

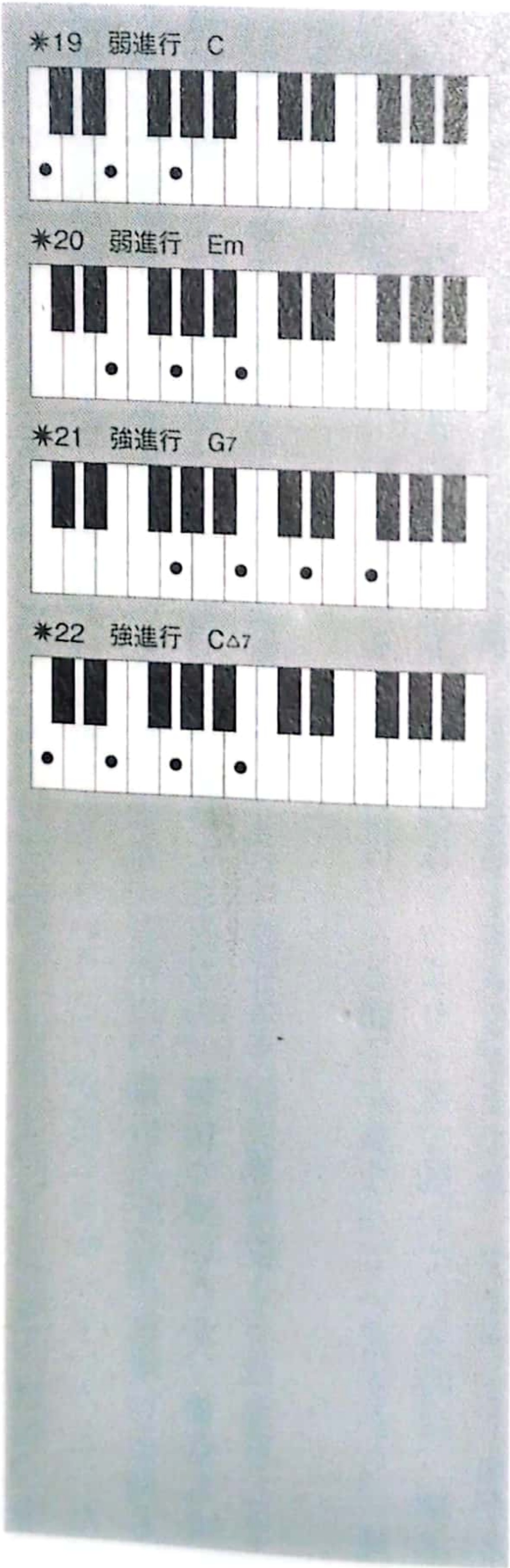
●図版4　短3度ステップと増5度ステップ



というのがドミナント・モーションの規定のひとつでした。G7っていうコードの中にある増4度はここね［B、F］。ダイアトニック環境の中でできるコードで、この音程を含むコードは二つしかありません。一個はソシレファで、もう一個はシレファラ［GBDF、BDFA］ですね。シとファが増4度の関係ですから、ここに増4度が含まれています。コードネームで言うと前者はG7で、後者はBm7-5っていうコードなんですけれども、後者はここでは一度外します。なぜ外すかっていうと、えー、この場合［Bm7-5→C］はドミナント・モーションとは言わないので。ドミナント・モーションが認知されるためには二つの要素があって、ひとつは上声部による増4度の解決、そして、根音進行が4度で動いていること。Bm7-5からCに行く進行は4度進行ではありませんから、とりあえずこれはドミナント・モーションの規定を充たしていない。簡単に言うと半分だけ充たしているわけですが、とりあえずこれはおいておきます。

もう一回言いますよ。G7からCに運動すると、ルートの進行が4度になります。時計を見てみてください。GからCへは一歩ですね。で、G7は増4度を含んでますから、G7がCに運動することによって、増4度が長3度になって、協和音に解決します。一番低いベースの音が4度上方へ強進行して、で同時に増4度が長3度に解決しました。これがドミナント・モーションです。

強進行と弱進行はどう違うのよ、っていう話も一緒にしてしまいましょう。強進行が4度で進んだ場合を指すことに対して、たとえば、3度でのコード進行が弱進行と呼ばれます。［C→Em］今3度でコードが進行しました。えー、この進行感は「弱い」と言われています。何で弱いんでしょうか。それは、ぱっと見てもわかると思いますが、両者の構成音が重なっているからです。［CEG＝C、EGB＝Em7］テンションまで入れてしまえばもっと重なります［CEGBD、EGBDF］ね。班を構成しているキャラが被っているんですね。それに比べて強進行は、［GBDF＝G7→CEGB＝C△7］かなり変わりますね。このように構成している音が大きく変わると強い進行感を得ることができるわけです＊鍵盤19〜22。



こういうのを聴いたことがあると思うんだけど［C△7→Em7→C△7→Am7］。はい、今、弱進行だけで弾きました。弱進行だけで弾くとどういうことが起こるかっていうと、たとえば今は右手がまったく動いていないんだよね。左手だけ動いて、右手はずっと同じ鍵盤を弾いているわけ。これが繋留しているってことなの。繋留っていうか、停滞しているよね。コードネームで言うとC△7→Em7→C△7→Am7という風にコードは進行しています。

進行していますけど、C△7からEmってのはほとんど面子が重なっていますから、進行感が弱い［C△7→Em7］。CからFに行く時は、つまり4度で動いている時は、顔ぶれがガラッと変わるので進行感が強い。［CEG→FAC］まだね、マイナー7thだとかメジャー7thだとか、コードのキャラに関してはやってないので、聴いてもわかんないなって人もいると思いますけど、大雑把に覚えておいていただきたいことは、コードっていうのは二つ隣、つまり三歩分動いたら進行感が弱くて、だけど、四歩分動くと強い進行感があるってことです。だから、バーンとコードが進行して良い気持ち、っていう音楽をやりたい時は強進行が効果的だし、コードが進行しているのに進行していないかのような、なんかネットリした気分にしたかったら、弱進行を使えばいいってことが言えますすね。［C△7→Em7］。こうしたサウンドが生み出す感情ね、こういうものが欲しい人はこの進行を使うと。で、強進行させましょう［C7→F△7］。「あの、この二つ、僕には同じ感情です」って人もいると思うんだけど、少なくとも僕の

耳には違うのね。これはあくまで音韻的な話だからね。音響というのは、気分とかさ、音韻以外のものまで入れると、たとえばアルペジオにするだけで、または強く叩く弱く叩く等のタッチだけで変わりますしね、ってだけで。音韻的なところだけを見れば、この二つには明らかに差があるってことです。

これが強進行、弱進行ってものです。で、3度で動いていると、あんな風に一周回ることはできないんですね。4度で回れば、言ってみればずーっと模様が続いているところから好きなところを切り取って洋服の服地にできるような感覚で、あの円周を任意に切り取ることができるんですね。もっと小さい、四個で終わっちゃうサークルだと、円としてしか使えないんだけど、あれはぐるーっと一周回っているから、適当なところ、自分の好きなところを切り取って切り貼りすることが可能なんです。

7thコードの説明、トニックとドミナント

はい。完全4度で動くとああいう風にぐるっと一周、全ての音を満遍なくたどることができることがわかりました。っていうことは、この図の中で何が起こっているかというと、あの順番で時計回りにぐるぐる回っていくとですね、永遠に強進行を続けることができるわけです。

時計の図を（4度圏）見てください。えー、最初がCとなっていて、でその前がGで

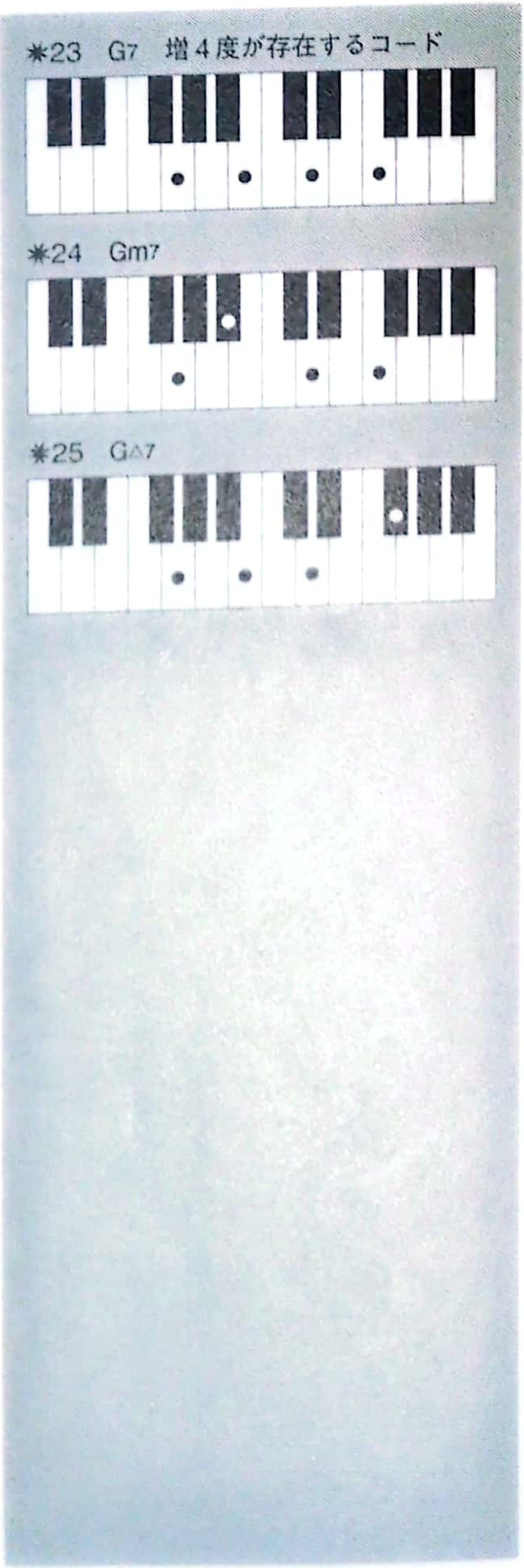
すね。で、さっきやったドミナント・モーションっていうのは、G7→Cというコードの動きでした。G7からCに行くと、チャンチャンって終わりました［G7→C△7］。もうわかっているものとして進めますが、増4度を持つためには長3度と短7度が必要なんですね。これがたとえばさ、長3度が短3度になっちゃったとしますね、これね［G7とGm7を弾く］。これ、G7がGm7っていうコードに生まれ変わっちゃうんですけど、マイナー7thになっちゃったら、これどこ探しても、どこにも増4度はありません。なぜなら増4度はここだからで、［F、B］あと、メジャー7th、G△7も増4度は持ち得ません［F#、B］。ね？ これはもちろん、G音だけじゃなくて全てのコードに言えることです。あらゆる7thコード、なんとか7thっていうコードは、ドミナント7thと言って、増4度を持っています※鍵盤23〜25。

ここまで難しいかもしれないんだけど、一応わかったものとして先に進めます。もう一度やりますね。［G7］で、C［G7→C△7］、はいチャンチャン、と、一回終わりました。一回終わったんだけど、ここで終わった先のCに7thを足して、C7にしてやったりしてみるとどうなるか。［C7］はい。7thが入っている段階でこれは増4度を持っていますから、今まで落ち着いていたところが、落ち着くことができない、不安定なものになってしまいました。言っていることわかるかな？ まずね、欲求不満のドミナントから、安心のトニックに行った［G7→C］。安心したわ〜と思っていたのも束の間、安心したコードに7thを付加したやつがいる。そうすると、その満足コードが欲求不満

のコードに生まれ変わって［C7］、全然違う状態になるわけなんです。

7thコードによる、4度圏の無限サークル

単なるCは安定しているわけ。［C、CEG］これは7thが入っていない、トライアドといってドミソの形でできているコードです。このアルファベット一文字だけで示される三声和音の段階のコードは「トニック」といって帰結点になります。要するに、安心する方ですね。で、トニック、単なるCに7thをつけると［C7、CEG B♭］と、とたんにそれがひっくり返って、ドミナントというもっとも不安定なところに変わってし



まいます。ということは、7thを全部あそこ（4度圏の表）に付加していくとですね、ドミナント・モーションしようとしていった先が安心のトニックじゃなくて不安定なドミナントのコードで、さらに欲求不満が続いてまた先にドミナント・モーションで進んでもそこもドミナント、その先も、という風に無限に欲求不満が続く地獄のサークルがそこに完成するわけです（7thをつけた図を書く）●図版5。

恐ろしいですね（笑）。ドミナント・モーションをワン・ブロックだけでやるとこういう形ですね［G7→C］。安心感がありました。しかし、ここからもう［G7→C7→F］C7で安定できなくて、次の4度ステップ、Fに行って安心しました。しかしこれがF7だったらどうなるか。［F7→B♭7→E♭7→A♭7→D♭7→G♭7……］終わんない。で、ようやっと［C7→F］終わりました。今7th入れていないから終わったんで、これでまた7thを入れちゃうと［C7→F7］、まだ食うのかよ、って感じで（笑）、先に進みます。

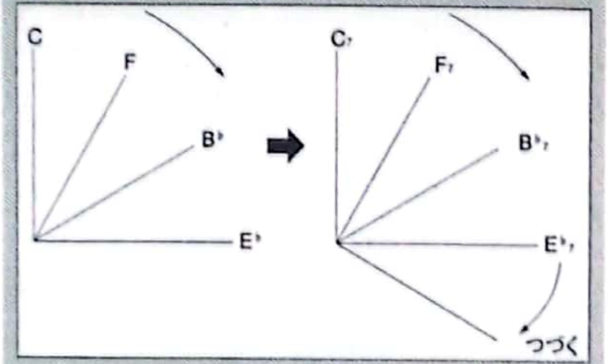
ここまでわかったかな〜？　これはね、欲求不満感と満足感。人間における満腹中枢にも似た感じですね。7thを書いとくと永遠に食っちゃうわけですよ。7thがなくなったところがお腹いっぱいになったところで、7thが書き込んである限り無限に食ってしまいます。えー、人間というものはそういう恐ろしい、ちょっとした末梢神経的な操作で無限に欲望が続くということが起こり得る機械ですけれども（笑）、それがここにも起こっているわけですね。

CamScannerでスキャン

もう一回やりますね。しつこいようですけれど、ここ重要ですから。【G、GBD→C、CEG】今は、単なるトニックのCがトニックのCに移動しただけですから、増4度の解決は持っていません。根音の強進行だけがある状態です。ドミナント・モーションは二つのことに支えられてましたね。内声の運動と根音の運動。内声の運動は増4度が長3度に運動する。根音は4度で強進行します。その二つが上下で組み合わさって、ドミナント・モーションになってるわけです。

えーと、今はずっとこのサークルを使って4度で回っているわけですが、もちろんこれ以外に進行がないってわけではなくて、コードの進み方、移り方は無限にあります。そういった無限にあるコード進行の中で、バークリーでは一番強力だとされている進行

●図版5　ドミナント・モーションのサークル



を今ずっと弾いて確認してみたわけですね。コードの連結にはそれぞれ効果があるだけで、言っちゃあどこに飛んでいってもまったく構わないんですが、ただ、ポップ・ミュージックと呼ばれている多くの音楽は、このサークルを逆行して進むことはほとんどないんですね。これから授業でいろいろな曲をアナライズしていけばわかると思いますけど、この円のどっかからコードの連結が始まりますよね、そうすると必ずこっちに回っていくんです（円環の矢印を指す）。山手線の内周りしかないみたいな。途中で降りてまた元に戻って、みたいなのはもちろんあるけど、基本的にこっちに進んでいくわけ。ごくたまに例外があって、ジミ・ヘンドリクス★6だとかジョン・レノン★7だとか、変わった才能を持った人たちが一、二曲それで名曲を残していたりしますけど。だいたいはこういう方向で……この4度進行だけでできているような曲もあります。そうだな、「枯葉」とかね。[Cm7→F7→B♭△7→E♭△7→Am7-5→D7→Gm] これはもともとはシャンソンですけど、今はジャズのスタンダードになってますね。これ、マイナーだとか7thっていうのはとりあえず取っ払って、アルファベットだけ見ると、時計（4度圏の表）に沿って動いているのがわかりますね。C→F→B♭→E♭、ね？

少しこれから先の話をしますと、こうした4度進行じゃない、非ドミナント・モーション的な和声の動きをモーダル・プログレッションって言って、今やったような強い進行を勉強した後にその体系を勉強していくことになります。最初に断ったように、ドミナント・モーションは和声進行の一〇〇%じゃなくて、その反動というか、最初に立ち

上げられたドミナントの体系に対するカウンター的な理論っていうのも、ポップスの分野でも今ではやっぱり存在しているんです。和声理論で言えば、ドミナント・モーションによる4度の進行の組み合わせっていうのの体系の後に来るのは、平行に左右がズレていくようなやり方。これは後で説明しますが、線的に動く和声の進行と、4度で飛んでいきながらズレていく和声の進行とがあって、で、今やっているのはこの4度のシステムです。ま、少なくともポップスとか流行歌と呼ばれているもののほとんどが、このシステム、もしくはモーダルのシステムでできています。

ここまでで一回休憩しましょう。ここまでのメカニズムでまったくわからない、もしくは非常に疑問があるという点があれば今のうちにお願いします。大丈夫？　覚えきれ

★6──ジミ・ヘンドリクス　Jimi Hendrix（1942-70）
シアトル出身。ブルーズを基盤としながら、エレクトリック・ギターの可能性を大きく広げる奏法を編み出し、後のギタリストに影響を与えた。

★7──ジョン・レノン　John Lennon（1940-80）
英国リヴァプール出身。ビートルズのメンバー、後にソロその他の活動で多くの曲を残す。

てはいないけど、話はわかったというところまで行ってくれると非常にありがたいですけど。楽器をやっていない人が記憶するのはすごい大変かもしれないんですが、まあ言っちゃあ、やっているうちに覚えちゃうことで。じゃ、ちょっとタバコ休憩。

質問、ブルーズについて、ディミニッシュについて

えーと、今、休憩中にいくつか質問があったんですけど、ブルーズって音楽がありますよね。まあ、好きな人嫌いな人、知っている人知らない人、いっぱいいると思いますけど、ブルーズは7thで終止するじゃないか、っていう指摘がありました。で、それはその通りなの。さっき僕もちょっと口走ったよね。今僕らがここでやっている感覚は、言ってみれば、えーと、古典的な感覚です。そりゃそうだよね［C→F］こんなの古典的だ。モーツァルト的であり、ベートーヴェン的と言ってもいいし、バッハ的と言ってもいいんですけれども（笑）。で、ブルーズに関しては、本当に重要な概念なので、この後用意しているところ「律動」のところで少し専門的に取り上げます。ブルーズは二〇世紀音楽としても、またアメリカ文化の一端と考えても重要ですし、えー、商業音楽の中のひとつのウィルスと考えても非常に重要なもので、それだけ研究しても一生かかるようなものなので、この講義のスピードの中ではほんのちょっとしか、ブルーズのブの、最初の一画に筆が落ちたぐらいのところまでしかいけないと思いますが（笑）、まあともか

くそこで詳しくやりたいと思います。ただ、この文脈の中で少し説明すると、7thからトライアドに至って曲が終わる、という終止感をブルーズは相手にしなかった、というか別なロジックでもって音楽を進めたり終わらせたりしたわけです。だからこそ、ブルーズは西洋音楽に対する大カルチャーショックで、ものすごい破壊力を持っていたわけで、7thのまま、ドミナントのまま終わってもいい、もっと言うと、この間説明したように、メジャーの調性の中で、マイナーな音が入っていても良い。もっと極端に言うと、何でも良い（笑）。

つまり、ジャズに関して言えば、フリージャズの根本にブルーズがあるという歴史観もあります。ブルーズが調性を破壊したことがフリージャズまで繋がっているという、フリージャズのルーツをブルーズに求める考え方ですね。また逆に、現代音楽経由のセリーだとか、チャンス・オペレーション、パフォーマンスなんかの調性破壊的傾向からフリージャズが起こってくるという発想もあるんですけど、まあ、そのくらいブルーズは強力な衝動で、西洋の調性システムに対して揺さぶりをかけたんです。で、揺さぶりをかけたんですけど、言ってしまえば、揺さぶりをかけたところに留まっていたおかげで、ここまで豊かになったと言えると思います。そこでブルーズがですね、西洋近代の息の根をズブッて一刺しで、匕首（あいくち）で喉笛とか刺して息の根を止めてしまったら、そこには殺人者としてのブルーズと、死んでしまった西洋近代というものの死体しか残らなくなります。これだとあまり豊かじゃないの。がーっとブルーズが揺さぶって、で、負け

じと西洋近代の方もうわーって頑張って、その構造の中にブルーズ的なものを回収しようとしたんです。二〇世紀後半の音楽、特にポップ・ミュージックの歴史はこの葛藤を通して見ることができるくらいで、なので、ブルーズについては後で詳しくやりましょう。

あと、ディミニッシュも増4度を含むのに、どうしてディミニッシュはドミナントと呼ばれないのか、という質問もありました。ディミニッシュに関してはまだ全然やっていないから、これは次そのあたりまで進んでからやりますけど、えーとね。すごい早口でちょっとだけ説明するとディミナントでいいの。だけど、ディミニッシュでドミナントにするのは、ドミナント7thのフラット9thをルートと考え直してディミニッシュにした場合と、ディミニッシュの増4度を解決せずに、上昇させて半音ずつ、そのままトニックにする場合、これ、トニック・ディミニッシュと言うんですが、水平でドミナント・モーションする、という二つの場合があるんだけど、今、僕が説明しているのは機能和声の中での話なので、ディミニッシュを含んでない、えーと、ダイアトニックの中の機能和声の中での接続しかないんですよ。ついでに言うとね、わかんない人すいません（笑）、たとえば、G7をA♭dimと考えるのと、G7をGdimと考えるのと、二つのディミニッシュの方法があるの、解決には。それがね、コンビネーション・オブ・ディミニッシュというやつ。まあ、いいや、その話はおいといて。ディミニッシュに関してはまたやります。はい。

4度圏、7thコード、ダイアトニック環境の復習

えーと、まあまあ今日やることはだいたい終わったみたいなものですが、ちょっと復習しましょう。4度進行に関しては、こういうサークルを持つという特徴があります。完全4度という名前の由来になった、全部の音にタッチして一周して終わる円環ですね。それが4度進行の、ルートの動きの特徴です。で、上声部、増4度が長3度に解決するという動きがあって、それは増4度を持つ7thコードで発生する、と。増4度を内包するコードネームは、えー、何とかセヴン、7thということです。

機能和声とかダイアトニックという言葉がありましたね。ダイアトニック環境というものは、前回もやりましたが、大雑把に復習しながらさらに突っ込んだ話をしていきますと、ダイアトニックというのは調性のことでした。調性には調性圏というものがあって、調性圏のはるか外側にあるものもあるし、中核にあるものもある。この間の図ですね。で、その、調性の中枢にあるのがダイアトニック・ノート、ダイアトニック・スケールです。それがどこかと言うと、ダイアトニック・ノートというのは「ドレミファソラシド」この七音のことだし、ダイアトニック・コードというのは、「ドレミからできる各コードを弾く」この七コードのことで、ダイアトニック・スケールというのは「ドレミから始まる各スケールを弾く」この七スケールのことです。つまり、ドレミファソ

ラシドという七つの音で調性ができていて、この七つの音、C（調）で言えば全部白（白鍵）ですね。この白でできているものが、言ってみれば天然果汁一〇〇％で、うん、何も混じりっけなし。［ドレミ］これでできていて、［C→G→Am→F］まったく黒（黒鍵）弾いてないですね。今弾いた音楽は一〇〇％ダイアトニック環境でできています。「レット・イット・ビー」でしたが（笑）。

天然果汁一〇〇％。これ僕がよく私塾で説明している時の言い方だけど、これが、もう、搾りたてのスクィーズしたままのオレンジジュースだとすると、ちょっとラムとか入れた方がうめえなあ、とか言って、こういう風に［黒鍵を交えたフレーズを弾く］ね。ちょっと、何かここら辺入ってきましたよね。一滴ピロピロッと。黒いやつ（黒鍵）ね。これが天然果汁の外側にある、まあ言ってみればリカーみたいなもので、混じり物です。するど、これはさ、［弾く］この演奏の中には一滴だけ、これ（黒鍵）入ってましたね。で、ということは、ほとんどこれ（白鍵）だけど一滴だけこれ（黒鍵）入っていたの。こういう風にバランスを変えられるわけで、えーたとえば何だ、飲み物でもさ、オレンジという名前はついているけど、今度逆転してね、オレンジジュースが、えー、ティースプーン一杯しか入っていなくて、あとほとんどラムという飲み物もありますよね？　つまり、混ぜ物が九〇％でも作れます。極端に言うとね、ルート一個あれば良い。［C］これだけ残っていれば、調性は確約されていると言っても良い。調性に関してはね、時代ごとにどんどん変わって、現在ではかなり縛りが緩くなってきています。ジュ

ネーヴ条約みたいにして決まっているわけじゃなくて、今の超現代的な二一世紀のポップスの感覚だと調性感は相当薄くなってきてますね。

音韻情報の増殖

ジャズなんかではほとんど調性感がないものも多いです。初日に聴いてもらったマイケル・ブレッカー★8とか、山下洋輔のやつとかですね。あれはさっき言った、ほとんど混ぜ物だけでできているようなやり方です。で、あの時「バークリー症候群」みたいな言い方で説明したんだけど、バークリー・メソッドを学ぶとどういうことが起こるかというと、音韻のことばかり学ぶ学校だから、結局そこで学んだ教養をいっぱい出そう

★8——マイケル・ブレッカー　Michael Brecker（1949-2007）
サックス奏者。フィラデルフィア生まれ。ビリー・コブハムのバンド等を経て、兄ランディとブレッカー・ブラザーズを結成。その後もさまざまなプロジェクトで活躍する。

としたら音韻情報をイジくるという形しかベクトルはないんです。すると、結果として
バークリー・アレンジ病というのが生まれて、どんどんどんどん調性感が稀薄な音楽を作って、ぱっと聴くとどこがドレミだかわからないようなアレンジをすると「高級」っていう教養のあり方にどうしてもバークリーは向かってしまう。それは音韻教育の場だから仕方がないとも言えるんだけど、バランスが悪いとも言えます。とりあえず今は大雑把にね「ドレミファソラシド」この七音で作られるスケール、コード、メロディー、ね、これが原材料一〇〇%と大雑把にイメージしてください。で、その近くにいろいろと混ぜ物があると。で、その混ぜ物は全部等価じゃないですよね。たとえば、オレンジにラムとかは入れられるけど納豆は入んないよね？ そういう風に外側にあるものにも序列があるわけです。安直にプッと入れれば美味しくなりそうなものもあるし、これ入れると大変だ、っていうものもあるんだけど、天才はそれを入れたりしてね。入れたら美味かった、みたいなこと起こりますよね。「柿の種チョコ」って美味いの？ 美味い！ っていうさ、そういうことをやれる人は本当の天才なんですけど、えー、食べ物のアナロジーばかりで小難しくて申し訳ない（笑）。

はい、今日はたみたいに、バークリー・メソッドでは音韻についてしか教えません。音楽が進むとか繋留する、ってことを全部十二音の関係、ディグリーを基にして、パズルみたいに記号化して教えていきます。今まで全部の講義に出た方ならわかっていると思うんですけど。そもそも平均律自体が何だろう、って話を考えて、長調、短調って言

うけどホントかしらん？　とか、そういう記号化に対する疑問に囚われていると、バークリーの授業ではどんどん置いていかれるわけですよ。強とか弱とか何だよ？　その分類ってホント？　って疑問が百出するとは思いますが、たとえば実際に、フォーキーでおっとりした音楽は弱進行でできてて、もっとポップで踊りたくなったり気持ちが高ぶったりする音楽は強進行でできていたりします。音楽の効果がこういった記号化にある程度はくっついているということで、家に帰ったらこの講義で習ったことを利用して自分の好きな曲をたくさんアナライズしてみるといいよ、うん。好きな曲があった、コードネームがわかった、弾いてみた、と。その中に強進行があったら、自分はそれを強進行的な感情で聴いていたかな、とか、ああここは弱進行だからこんな感じなんだ、って自分なりに理由を考えてみるようにしてみてください。

二一世紀のドミナント・トニック

あと、もっと大切なのは、これいつも言っていることだけど、こういう音韻だけによる音楽の構造や説明がさ、もうなし崩し的に終わりかけているわけ。うん。九〇年代に入ってからますますはっきりとしてきたんだけど、こういった音楽上の緊張とか不安というのは、もう音韻構造上の説明だけじゃ捉えられなくなってきた。バークリーの終焉です。一番緊張状態がある、まあたとえばG_7の時間をドミナントって言いますね。で、戻ったCの状態、安心した状態をトニックと言います。機能和声には、ドミナント、

トニック、サブドミナントという三つの役割があります。これが機能和声の三大キャラ設定です。緊張させるドミナント、安心させるトニック、中途半端なサブドミナントというね。で、われわれは、サブドミナント、ドミナント、トニック、あるいは、ドミナント、トニックという運動を繰り返して、時間を経過していく、時間を消費しているわけですけれども、しかしね、今や和声の動きだけでは時間を進めたり、停めたりっていう効果を作り出すことが、難しくなってきているんです。

というのは、実は、一番最初の分類のところで、増4度を協和と考えたり、増4度を不協和に聞こえない人たちもいるかもしれないという留保がこの教科書にも書いてあるんですね。どういうことかというと、僕らはもうこうやってできた商業音楽を聴きすぎてきたおかげで、ドミナントとトニックが二人組でやってくるのが当たり前になってるのね。この二つで一組だっていうパターン認識なわけ。[G7] と [C] という二つの世界の連結だったものが、もう [G7→C] 一個の運動として聴く耳が判断しちゃう。あの一、何て言うの？ 不安定なやつがいて、それで安定したやつがいるとするじゃないですか。不安定なやつと安定したやつが最初二人組で来ていたとするじゃない。「こいつ、すげー不安定で、いるとドキドキするよ。あ、でもこの人見たら安定する」っていうのは、最初は分離した二人の人格だったんだけど、毎日毎日、毎日毎日その二人と会っていたおかげで、もう、その二人が「今日、あの二人が来るよ」という感じになっていて、もう、ワンパックの認識に変わってきたというか（笑）。ボケとツッコミではな

いですが、役割が融合しちゃって一個の大雑把な印象になってしまう。「あいつとあいつが来るよ」が「あいつら来るよ」という感じですね。そういった感じで、僕らは単独の［G7］ドミナントという力にとっくに麻痺していてもいい時期が来ているわけ。二〇世紀を終わって。

ちょっとこれに関連した音源を……。最近のポップスで、コード感の薄い、というかコードが煩雑なものを聴こう。ドミナント・モーション による「和声が進行する」っていう現象の体系に対して痛撃を与えたいと思った時にいろいろなやり方があるわけですけど、和声を進行させせない、とか、あるいは、リビドーを高めるのに、ドミナント・モーションなんて古色蒼然たることを言っていないで、ものすごいノイズだとか、何か音響的な情報によって緊張を与えるやり方もあります。全部ぶっ飛ばして強行突破するようなやり方ね。そうじゃなくて、この体系の中に入り込んで、この体系の中で情報を煩雑化させることで古典的な考え方から離脱しようというやり方もありますね。誰か嫌なやつがいたら、出会い頭に首を刎ねてしまう、というやり方ではなくて（笑）、そいつと友達になって、長い間つき合って、だんだん自分の影響を与えてそいつが変わっていったら、そいつのことを無化したことになる。そういうようなやり方です。アクロバティックに情報を増やして、コードの数を増やしたり、ブルーズみたいに構造自体に揺さぶりをかけるような方向から強い進行と言われているドミナントのケーデンス、それから強進行と言われている4度進行の動きだとかいうのをなし崩しに脱臼させせたり無化す

るやり方があります。えーと……

■キリンジ「雨を見くびるな」◆音源4

はい。キリンジ★9。これはけっこう普通のコード進行かな［弾く］。この曲じゃなくて、確か「エイリアンズ」というのがけっこう……まあ、キリンジとか、スティーリー・ダン★10とかが、こういった複雑な進行によってドミナント・モーションをひっくり返すようなやり方の代表みたいな感じでしょうか。あともうひとつ、こっちの方が今は圧倒的に多いんですが、ずっと増4度を含んだコードを連結して、［G7→G7→D7→D7］未解決な状態がずっと繋留している状態のままフェイド・アウトして終わっちゃったりするやり方もあります。まあこれ、解決保留だとか、偽終止だとかいろいろな用語があるけど、そういうことは別にして、ただ単にドミナントがずっとループしているような音楽を僕らはもう充分に知ってますよね。だから、ドミナント・モーションによる終止感というのは、もういわばだいぶ古典的な、前時代的なものに変わってきているのかもしれません。それよりも、どちらかと言うと終止したくない、このままどんどん時間を延長していきたい、という欲望が現代ではかなり一般的になっているとも言えます。いつまでも遊んでいたいっていう、起承転結的な物語の否定と時間の遅延ね。しかし重要なのは、そういった感覚や試みがドミナントとトニックという概念を消滅させたかというと、そうではないということです。機能和声の中から、ドミナント効果とトニック効果がそれ以外の場所に転移していくということはあっても、音楽はやっぱり

相変わらずドミナントとトニックによって進んでいます。何か聴いてみましょうか。

■ **Deee-Lite「Deee-Lite Theme」** ◆音源5

おー、ディー・ライト★11ですね。これ、［D7］コードネームでいうとD7というドミナントがずっと続いている状態です。機能和声も何も曲の中で出てくるコードがこれだけだから機能してないんだけど、ドミナントっていう状態をずーっと繋留しているんですね。さっきの複雑にする話の逆で、シンプルにすることで機能和声の機能が失調して、音韻的な情報よりもD7っていうサウンドの状態だけに焦点が当たってくるわけです。言っていることわかるかな？　進行しない限り、そこにあるものの意味ってのはわからないわけですよ。あの、ある三人の人間がいるから、こいつは良いやつ、こいつは好き、

◆音源4――キリンジ「雨を見くびるな」（堀込高樹）『ペイパードライヴァーズミュージック』

★9――キリンジ　Kirinji
堀込高樹と実弟の泰行により1996年結成。70年代ロック～AOR的に洗練されたサウンドを志向。

★10――スティーリー・ダン　Steely Dan
ドナルド・フェイゲンとウォルター・ベッカーによるユニット。1971年結成。

◆音源5――Deee-Lite「Deee-Lite Theme」（Deee-Lite）『World Clique』

★11――ディー・ライト　Deee-Lite
クラブ／ダンス・ミュージック・グループ。1990年発表のシングル「グルーヴ・イズ・イン・ザ・ハート」で全英1位／全米4位獲得。

こいつ嫌い、とかなるけど、一人の人間しか周りに知らなかったらそいつの中から全てを引き出すしかない。あれしてください、これしてください、っていろんなお願いをできると物語が紡がれるんだけど、そこを念仏ひとつ、南無阿弥陀仏だけで済ませるというか（笑）、南無阿弥陀仏の中に全てがあるってことにして、長時間それを唱え続けてみる。それはコード一個しかなくてずっと踊り続けることと一緒で、えーと（笑）、でも、ワン・コードしかないけど空虚じゃないですよね。ワン・コードだけど豊かなの。極端なことを言うとワン・コードだからこそ全てのことが起こる可能性があるというか、強いストーリーが決められていると、当然そのストーリー上のことしか起こらなくなりますよね。最近のダンス・ミュージックはそういうものを嫌う傾向があります。このことは「律動」あたりでまた詳しく出てきますが、ワン・コードだと逆にその上で自由に動けたりもするんですね。ずっと同じ緊張の中にいると、この中にあるドミナント効果とかトニック効果というのがちゃんちゃらおかしくなってきていて、その意味がジャメ・ヴュ的に剝ぎ取られちゃう。記号的な意味が剝がれてきて、ずーっと耳を見ていると、なんか気持ち悪い石のように見えてくるみたいな形で、D7がGに解決するなんてことをとっくの昔に忘れてしまって、あるひとつの状態にわれわれは入っていくわけね。

でも、だからといってそこにドミナント・トニック効果がないかと言えばそうではなくて、和声的にではないけど、アレンジによってリズム・パターンが変わったり、リフが増えたり、[illegible]りとかっていうような形でドミナント・トニック効果が転移して残っ

CamScannerでスキャン

ているわけですね。一番はっきりしているのは、トランスでカタカタカタカタというフックが入ってきてバーンと帰結するみたいなもの。あれはもう、ドミナント・トニックです。ドミナント・トニック効果はそのくらい強烈で、音楽の中でそこから離れるのは本当に難しい。まあ、それを言ったら音階や調性から逃げることも本当に難しいんだけど、そのくらい強力な縛りなんですよね。

フォーカスを合わせておいていただきたいことは、ドミナント・トニック効果がもう和声から乖離して、音色だとかアレンジだとかいった音韻とは違う情報に転移して……たとえば、ラ・モンテ・ヤングやジョン・ケージみたいなやり方じゃなくても、商業音楽の中ですらドミナント・トニック効果というものは、今は和声以外のところにも転移して広がっているっていうことです。逆に言うとね、今はそういった転移した効果ばかりになっちゃっているから、[G7→C] こういった形の古典的なドミナント・トニックっていうものを学びたいと思っている人がこんなにいるわけではないかと思います。時間を遅延するような音楽を作るのはすごく上手くなったんだけど、古典的な物語を作る能力に欠けている人が多いのね。欠けているというか、なくても仕方ない時代にきたたんですよ。こうしたケーデンスによる [A7→Dm7→G7→C] 古典的な物語を破壊するために一〇〇年かけてやってきたんですから。

そんなところですね。えーと、まとめです。ドミナント・モーションというのは大きくどういう分類の中に入るかというと、ケーデンスという考え方に入ります。これ次回からやります。ケーデンスというのは、終止形、カデンツァとかカデンツとか言われている「終止形」っていう意味で、いくつかのコードを連結させたワン・ブロックのことです。そうしたケーデンスが集積されて大きなコード進行の流れができて、で、曲の全体ができると。そのケーデンスの中でもっとも明晰で強力なものが、今日やったドミナント・モーションで、いろいろやるケーデンスのヴァリエーションに次回から入ります。と、同時に、さっき言ったダイアトニック環境、混ざり物のない環境から、混ざり物が入ってくる環境へ、っていう考え方に関して、次回からさらに実学くさくやりましょう。また覚えることが増えるのね。［弾きながら］IΔ7、IIm7、IIIm7、IVΔ7、V7、VIm7、VIIm$^{7-5}$、とかいう序列を覚えないといけなくなってくるわけですけれども。えー、なるべくね、大谷君がウクレレ弾いたりして楽しくやりたいね。もし、ダメだと思ったら大谷君が腹踊りしますから、俺と将棋を指したり（笑）。

宿題として、できる人だけでいいから、自分の好きな曲のコード進行を書いてきて、で、ドミナント・モーションがどこにあって、どこが4度で動いているかっていうことを指摘できるようにしておいてもらおうかな。自分の好きな曲がどういった和声の構造

になっているかということを分析してみるってことで。楽器弾ける人はまあいいとして、初めてこういう表とかを見た人とかが頑張って採ってきたりするといいですね。ちゃんと添削しますので。えーと、グレードを三つに分けようか。初心者・中級者・上級者で、上級者はドミナント・モーションがどこにあるかまでアナライズしてきて、中級者はコードが書ければよくて、初級者はその曲の調性、ドレミファソラシドっていうのがわかればいい、ってことにしておこうかな、うん。上・中級、初心者を僕が分けられれば一番いいんですけど、まだ全然皆さんのことはわからないので、自己申告でお願いね。ということで、これで今日は終わります。

二〇〇二年六月五日

第6講　旋律・和声 III

La Scuo
della malinconia
e la sensualità

CamScannerでスキャン

レジュメ#6

当初のカリキュラムを変更し、律動の講義の1回分を「和声・旋律」に充てることにする。レジュメは前回のものを引き続き使用するものとする。

CamScannerでスキャン

予定変更、宿題の回収

はい、おはようございます。レジュメをコピーされていない方いますか。あーすげーいっぱいいる（笑）。すみませーん、昨日の夜サイトにアップするのが遅れてしまって。あの今回は、宿題のこととかがそのレジュメに書いてあったんですが★1、えー、「宿題は、義務ではありませんので、意欲のある方で、できる限りまででけっこうです」とレジュメに書いてありますね。「宿題をやった方は、その音源と、もし可能だったら譜面やメモ書きをお忘れなく」と。で、「今までのレジュメ、資料、ノート等を読み返し、復習してから臨んでいただけるとありがたいです」ということで。まず宿題を回収しな

★1——そのレジュメに書いてあったんですが
レコーディングの予定があったため、ここに2週間ほどの休みが挟まっていた。この日はその間に生徒がアナライズしてきた曲の添削を授業中に行っているが、煩雑になるためここでは大幅に割愛する。

から授業に入りましょうか。

今日は本来でしたら「律動」の一回目に入る予定でしたが、全体のカリキュラムを検討した結果、「律動」を一回減らして「旋律・和声」を一回増やすことにしました。今日は「旋律・和声」の3とします。えー、今日に関しては一般教養はほとんどなし、っていうか完全になしで、本来ならば前回までにやろうとしていた旋律・和声に関する鍵盤上のパズルゲームの基礎と言いますか、実学を集中的に勉強します。楽器をやったことがない人も、まあ自分の音楽教養に反映するっていうよりも、パズルゲームとして楽しんでいただければと思います。

えーと宿題なんですが、譜面に書いてコード進行もわかって、ある程度分析できてるな、ってところまで行った方います？　もちろんこれ成績とかじゃないですから気後れしないでくださいね。はい、はい……まずそのお三方の見ましょっか。えーとちょっとすみません、大谷代、集めてください。音源ごと渡していただけると助かりますね。

〔宿題の回収と確認〕はい、あのですね、曲をアナライズするにあたって、まずキーを探る、その曲の調を同定する、っていう作業で苦労した人も多かったと思います。今提出してもらった譜面の中で、たとえばこれ、スーパーカー★2の、何でしょう？　ファーストアルバムからの曲ですね。

「曲のコードを弾く」（生徒Aの譜面を見ながら）はいはい。えー。これはもう点数的に言うと一〇〇点満点です。コードが四つしか出てきてないので各二五点ずつですか（笑）。えーと、コードで、Dの1＋2＋5って書いてありますね。これはこのイントロの構成音を表しているんでしょう。つまり、（レ、ミ、ラ）で、Dの9thってことですね。これは基本的な、今までやってきたダイアトニック環境っていう、その、ドレミファソラシドだけでできているコードで回っているものです。コードはこうね［D→A→Bm→G］ちょっとテンションは無視しておいて進めますが、この繰り返しでできています。で、えーとこれは、キーがDになります。

これ見ただけでどうしてキーがDってわかるのか？　こうしたことを復習も兼ねて

★2――スーパーカー　Supercar
青森県出身の4人組ロックバンド。1995年結成。99年発表の「JUMP UP」より徐々にダンス・ミュージックに接近。

ちょっとやってみましょう。長音階の序列は覚えましたよね［ドレミファソラシド］。はい、長2度・長3度・完全4度・完全5度・長6度・長7度・完全8度ってことでつからでもドレミファを弾くことができました。

［違うキーに移調して弾く・ドレミファソラシド－シラソファミレド］こういう風にど

この七つの音を使って七つのコードを作ることができます。これがダイアトニック・スケールで、らね、一個ずつ飛ばして弾くと［弾く］コードの形になります。ドレミファソラシドを下かしていきます。そうするとドから始まる第一のコード、レから始まる第二のコード、って七つのコードが生まれますね。こいつらのことをダイアトニック・コードといって、曲の一番ピュアな原材料になります。この間やりましたね。これらのコードだけでできているのが原材料一〇〇%の音楽で、でも、多くのポップスには混ざりもんが入っているると。実際に、これから調性の外側にある、ノン・ダイアトニックって環境の音の勉強をしていきますが、まずこの基本の序列は覚えちゃってください。

で、覚え方として、ノートではもう出てきていると思うけど、ドのことをI、レをII、っていう風に、これからは完全に数字の序列で書いていきます。［ドレミファソラシド］前も説明したとおり、ドレミファソラシっていうのはイタリアの古語で歌詞だから、記号論的には使いにくいんですよ。口ずさみやすさ、という利点はあるんだけど。これからはすべて番号で考えます。はい。

CamScannerでスキャン

ダイアトニック・コードの序列、調性環境の復習

　では、ダイアトニック・スケールの上にできるダイアトニック・コードを書いてみましょう。コードの書き方、やりましたね。そのルートの部分を序列にして、ダイアトニック・コードを記号的に書くと、こうなります。I△7、IIm7、IIIm△7、IV△7、V7、VIm7、VIIm7-5。（板書）えー、この序列は、キーが何であれ絶対変わりません。長調のドレミファソラシドで音楽ができている限り、数字にいろんなアルファベットが代入されるだけで、たとえばあるキーではIIがメジャー7thになるとかいうことは絶対に起こりませんから、これ覚えちゃってください。

　西洋近代の調性っていうのは、ドレミファソラシドっていう明るいメジャーの音階か、あるいはラシドレミファソラっていう暗いマイナーの音階の二つしかなくて、ひとつの曲の中では基本的にその七つの音を材料としてメロディーとコードが作られている。たとえばキーがC、って音楽があった場合、この白鍵だけのドレミファソラシっていう七つの音だけでコードもできてるし、メロディーもできてるっていうのが前提だったわけです。こんな感じで［ドレミファソラシド、ドミソシ］今、白鍵だけで弾きました。原材料の中だけから作ってますよね。で、それぞれのところからコードが立って［C△7, Dm7, Em7, F△7, G7, Am△7, Bm7-5］一、二、三、四、五、六、七番目っていう風に、

七つのコードができるわけです。前も言ったけど、コードは三音以上七音未満。で、だったらたとえばこんなんでもいいじゃない【白鍵を全部押さえる】っていう話は、これはクラスターって言って、音と音の間が詰まりすぎちゃってて、基本的には使用しません。コードは一つおきに押さえます。もちろん例外もありますよ。4度和声とか言って最初からこんな風【C、F、B♭】になってるコードもあるんだけど。それはさておいて。まず基本的なところを押さえましょう。さて。スケールの序列っていうのは鍵盤のどの音から始めても変わりません。ですから。その上に積まれるコードのキャラクター。マイナーとかメジャーとかですが。そのコードのキャラも、どこをルートにしてやっても序列が同じだったら同じになります。だから数字で置き換えができるわけなんですが。Iがメジャー7th、例えばE♭でやると、E♭△7、【弾く】、IIがFm7、IIIがGm7、と。こうなります。Cからだと【C△7→Dm7→Em7→F△7→G7→Am7→Bm7♭5→C△7】こうね。Dだと【D△7→Em7→F♯m7→G△7→A7→Bm7→C♯m7♭5】ね。どこでやろうとアルファベットが変わるだけで、その横につくメジャー7th、マイナー7thっていうものは序列に従って決まっているんです。

コードの序列から行う
アナライズの方法

はい。で、この曲を見てみましょう。はい。最初はDですね。Dじゃありません。

Dのメジャーですから、可能性としてはⅠからⅦまである序列のどこになるでしょうか？（生徒答える）おー、そうです。ⅠかⅣですね。じゃあこれ、仮にDをⅠ、トニックとしてやってみるっつって、Dのダイアトニックを弾いてみます。［D△7→Em7→F#m7→G△7→A7→Bm7→C#m7-5→D△7］。お、これには次のコードであるAもいますね。この曲の場合7thの音を弾いていないんでわかりにくいんですが、次のコードであるBmでもって、あ、この曲のキーはDだってわかります。それはなぜか？ マイナー7thってのは調性の中に三つあるよね。はい、ⅡとⅢとⅥの場所がそれぞれマイナー7thだと。このコード進行のBmが、Ⅱのマイナー7thかもしれないし、あるいはⅢかもしれないし、Ⅵの可能性もある。答えから言うとここではⅥなんだけど、仮にこれがⅡだった場合を考えてみましょう。Bの音がⅡにくるっていうことは、ⅠはAですね。Aから始まるドレミが調性になります。［ABC#DEF#G#］これによってこの曲ができているはず、なんですが、ここにはさ、その次のコードであるG、D→A→Bm→Gの、Gが入っていないでしょ？ G#なら出てくるんだけど、Gは出てきません。もう一度弾いてみましょうか［ABC#DEF#G#］。はい。このドレミの中にGは登場しません。スケールで出てこないってことは、コードでも出てくる可能性がないってことで、この曲のキーはAじゃない、つまりBmはⅡのところにあるコードじゃない、ってことになります。で、ここにある四つのコード、D→A→Bm→Gが全部スポッて入るキーは何か？ どこをルートにしてドレミファを作れば全部これらがおとなしく収まるか。

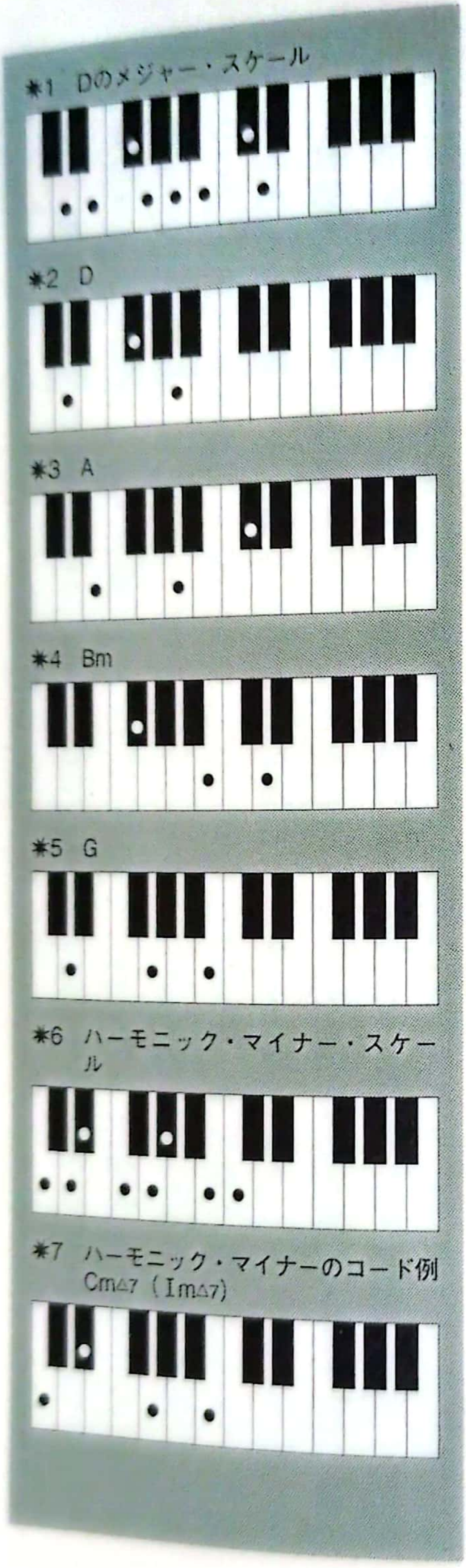
CamScannerでスキャン

って見ていくと、BmをⅥにした時なんですね。BmがⅥだから、ⅠはDになります。弾いてみます［DEF♯GABC♯D］で、ここからできるコードがこれ［D△7→Em7→F♯m7→G△7→A7→Bm7→C♯m7-5→D△7］ね、ここにはDもAもBmもGもあります。このドレミに、この曲のコードが全部畳み込まれている、ということで、これはキーDの原材料一〇〇%でできている音楽だということがわかるというわけです✱鍵盤1〜5。

マイナー・スケールの序列の概念、序列表

ここまでわかったかな〜？　はい。今やっているのは長調の場合の話です、うん。マイナーのキーになりますと、今までのラの場所がこんどはⅠになるんで、おのずとその上に積まれるコードのキャラも変わってきます。Ⅰのところがマイナーになるのね。しかもマイナーのキーには、覚えていると思うんだけど三種類ヴァリエーションがありました。ハーモニック・マイナー、メロディック・マイナー、ナチュラル・マイナーの三種類です。これらはそれぞれ違ったステップを持ってましたね。ⅤとⅥの間が短2度だとか長2度だとかね。そうすると、なんと恐ろしいことに、スケールに出てくる音が変わるわけだから、ここに登場してくるコードの序列、キャラクターも全部変わってしまうんです。使ってる七つの音が違うから、上に積んだ時コードが全部変わってくるんです。

〔弾く〕＊鍵盤6今ハーモニック・マイナーのスケールから積まれてゆく、七つのコードを弾きました＊鍵盤7。今度はナチュラル・マイナーでやってみます。〔弾く〕＊鍵盤8、9どうですか？　微妙に違うでしょ。この違いで曲調とかも変わってくるんですけど、このように、マイナーでは3×7、えーと二一個のマイナー・ダイアトニック・コードが存在しています。えー、これも序列で全部覚えてください（笑）。一番目に何があって二番目に何があってっていうのを、このコードのネームごと全部記憶すると、どんな音楽が来てもポンポンって分析ができるようになります。これこそバークリーの教えで（笑）。えーと、そういうものを統合した表がですね、手元に行っているはずですので、それを見てください。



はい。これですね。あー、すげえ超やなことに、俺「文化複層学園の娘は美味しかった」って書いてますね。「複層」って、（笑）。しかも複っていう字が間違っているという（笑）。バカ学生だったのが激わかりですけど……えーと、上がちょん切れてるかなあ、書き込みの多い、メジャー・ダイアトニック・コードのテンション表って書いてあるプリントがありますね。テンションはとても重要ですが、その概念をやってると時間がかかるので今回はテンションに関しては飛ばして進みます。もう一枚めくってください。一枚めくると、短音階上のダイアトニック・コードというのが出てきますね。僕の左手で書いた字がぎっしり書いてありますけども、それぞれ「自然短音階上に」、「和声的短音階上に」、「旋律的短音階上昇形に」、って書いてありますね。その三つのスケールを構成している音数だけの、コードの序列が導き出されるってのがこの表です。これねー、もちろん希望的に言えば記憶することが望ましいんですよ。僕もまあ記憶していますが、ほとんどのプロのアレンジャーやミュージシャンは記憶しております。けれども、えーと、これをじゃあ記憶して、次回までに覚えてきてくださいってやってるとこがジャズ・スクールになってしまいますので、何回も言う通りちゃんとやろうとすると三年がかりですから、今回はそういうもんがある、ということだけ覚えておいてください。

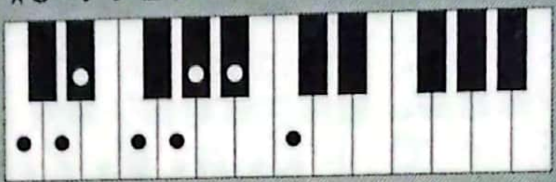
あらゆる音階の上には、その音階の序列に従ったコードネームが存在する。で、その列を覚えとくと何がいいかって言うと、たとえば、曲によっては原材料一〇〇%じゃな

くて、ところどころで混じり物が入っているものがある、って話をしたよね。そういった混じり物がどこにあるかとか、そのコードがそこに入っている根拠とか効果っていうのが、この列を覚えておくことによってわかるようになるんですよ。

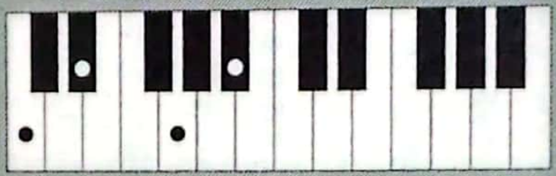
原材料一〇〇%、混ぜ物、その判断、その方法

例えば［C△7, Dm7, G7, Am, Em7, F, Dm7, G, C］これ、今僕白しか弾いてないですから、原材料一〇〇%で、あの表の中に出てきたコードしか弾いていません。ところがこの中で［C△7, Dm7, Em7, F△7, Fm7, G7, C］はい、今異物を弾きました。［C△

＊8　ナチュラル・マイナー・スケール

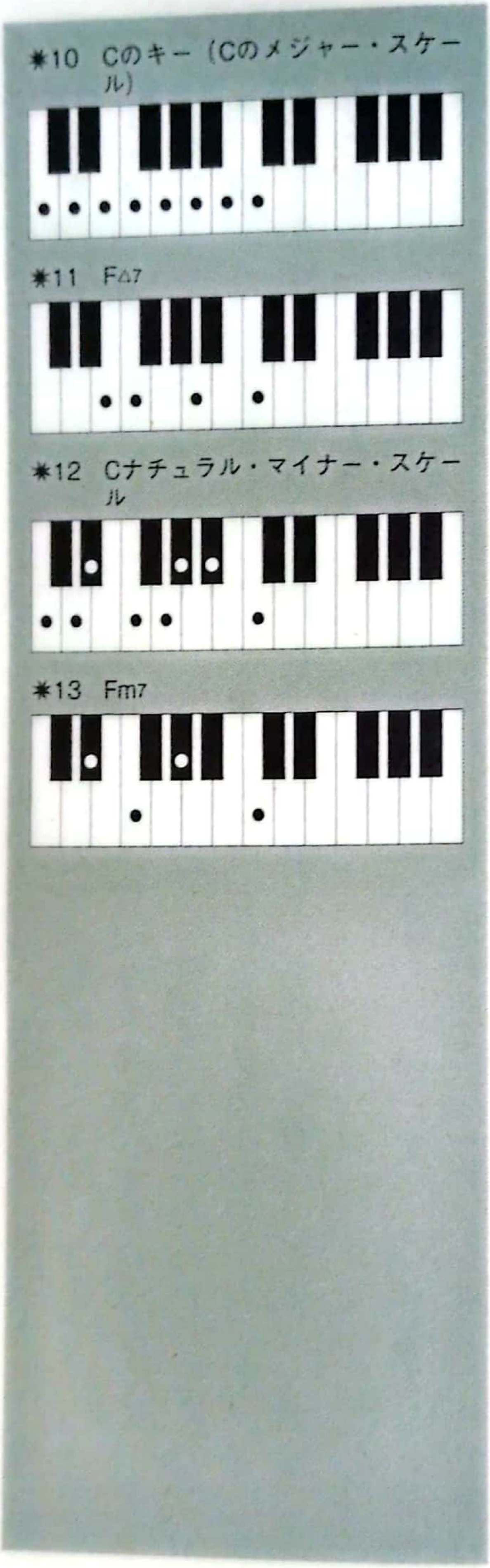


＊9　ナチュラル・マイナーのコード例
Cm7（Ⅰm7）



Dm7, Em7, F△, Fm7］わかった？　これ今、異物が出た瞬間です［Fm］。このコードはFmなのね［Fm、FA♭C］。で、このFm7っていうのは、どっからか適当に引いてきた、何の根拠もない、僕が気持ちいい霊感に従って弾いたコードかというと、そうではないんです。半分はそうなんですが（笑）。今ね、本来だったら、長調のCキーの中だとFはF△でしょ＊鍵盤10、11、絶対。しかし今、Fmと弾いてしまいました。Fmっていうのは、えーとCをルートにした時の、ナチュラル・マイナーの上にできる四番目のコードなんですよ。さっき渡した資料の一番上の自然的短音階の四番目を見てください。［IVm7］ってなってまして、IVはマイナー7thです。ナチュラル・マイナーの四番目はFm7なの＊鍵盤12、13。だからここで、FじゃなくてFm7を弾いたってことは、長音階の中に一瞬、ルートが一緒の自然短音階のコードが招喚されたってことになります。これを専門用語でモーダル・インターチェンジって言って、曲を構成してるドレミファソラシドっていう音階の序列が、曲の中で一時的にここで変わっているわけです。それまで［ドレミファソラシド］これでできてた世界の中に、一瞬［ドレミ♭ファソラ♭シ♭ド］っていう世界が招喚されているの。ルートが一緒だけど序列が異なっているスケールのことをクラシックの世界では「同主調」って言うんだけど、まあモーダル・インターチェンジと言えばナウい、同主調って言ったらおじさんっぽい（笑）ってことで、そういうことがあるってことをまず概念的に覚えといてください。

CamScannerでスキャン



テンション表

　はい、もうこの話わかったと思って先に進みますが、ペロッともう一枚めくると、えー「ダイアトニック・コード群　機能テンション表」というものが登場いたします。ダイアトニック・コード群の機能テンション表、えー、「機能テンヒョン」っていうのは何かというと、あ、テンヒョンだって、テンヒョン（笑）。えー、新春シャンソンショー、新春シャンソンショー、機能テンション表ー。似たようなものですが（笑）、これは、えーとね、ドレミファソラシドのメジャー七個の序列と、マイナーの三種類のスケールからくる序列を、全部Ⅰ、Ⅱ、♭Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、っていう風に並べ直して、一覧表にまとめたものです。

えー、もうヤダっていう顔をしている人もいますが（笑）、この一覧表がですね、恐ろしいことに、えー、どんどん増えてさらに巨大な一覧表になっていきます。もうバークリー・メソッドなんか知らないよっていう気持ちになるのを引き留めるために、そろそろ必死にならないといけませんね。もうイヤだって気持ちになったら言ってくださいね。即、僕が大谷君の腹にこのペンでキュキュッと顔を書き込んでですね、あっという間に魔法をかけて（笑）、退屈な勉強の時間を楽しい遊びの時間に、メリー・ポピンズのように変えてしまいましょう。

安定剤の飲みすぎでだんだん頭おかしくなってきましたが（笑）、これはアレンジャーになりたい人は否が応でも覚えた方がいいかも。で、ここに「テンション」って書いてあって9、11、13とかいう数字にやたら#だの、♭だの、なしだの書いてありますね。これもとても重要な概念です。テンションの説明をようやっとここでちょっとするわけですが、えーと、テンションっていうのは、たとえばC△7はドミソシですね、で「ドミソシ」って弾いた時に、その中でそれ以外の音、たとえば「レ」を入れても弾けるっていう話です。そうそう、さっきのスーパーカーの譜面でね、コンピューターにその音を弾いてコード出させたら、Dの1＋2＋5って出てきたと。これはそのソフト独自の書き方ですが、音的に言うと、これはDとEとAですね。あの最初の音っていうのはDとEとAでできていて、この「E」っていうのが「2」、ドレミファでいうと「レ」にあたります。これ、言ってみればテンション。ここでは「2」って書いてありますが、

これをバークリー・メソッドでは普通「9」とします。えーと、これまでコードは四声だという風に言っていましたね。1、3、5、7、つまり、ドミソシーって形によってコードはできているんですけど、［ドミソシ］一つ飛ばしで弾いて、その間に［レファラ］って音が隠されてます。これ復習になりますが、一つ飛ばしでシよりもさらにそのまま上に積んでいくとですね、3がミ、5がソ、7がシ、で、9がレ、11がファ、13がラになります。そのコードトーンの隙間にあって、上に積んだ時に出てくるレファラっていう三者も、コードを弾く時にはオプションとして使うことができる。このオプションのことをテンションって言います✴鍵盤14。ただその9、11、13っていうのには、えーと、度数の時にやりましたけども、短9度、それから長9度、それから例外的に増9度

✴14　D9　テンション入りのコード

とか、そういういろいろなものが出てくるんですよ。それはコードのキャラによって決まりがあります。それをまとめたものが、この表だということです。

テンションの概念

コードトーンは、まあ、三つからコードって呼びますけど、バークリー・メソッドでは四つの音を基本にします。オクターヴ内をいっぱいに使おうと思ったら、1、3、5、7でちょうどで、さらにその上、1、3、5、7、9って弾いた瞬間にオクターヴの上に飛び出します。わかる？ 9はレで、［ドミソシ］って来てド、もう一回オクターヴで来て、でレ［弾く］はその上。そういう風に飛び出した8度から先の三つがテンションで、飛び出す前の一オクターヴ内に収まる四つがコードトーン、っていう風に暫定的に言っておきます。和声の定義っていう話を細かく始めて、三声だって和声だし二声だって和声じゃないかっていう話になるとまた長くなりますから、これがバークリー流だってことで覚えてください。

このテンションの使い方と、テンションに関するルールっていうのはまた厳格にあるんですが、これがまた時間がかかるんです。この表はもうそれを理屈抜きでまとめてあるもので、これを一個一個ね、何でここはシャープ11thなのにこっちはナチュラル11thになるのかって話を、バークリーではひとつひとつ授業でやってくわけですよ。それをちゃんと知りたかったり、使い分けたいほど勉強したい方はジャズ学校に行くか、

えー、ここで習ったことを覚えといてから読めばバークリー・メソッドの本の読み方もたぶん全然違ったものになりますから、ゆっくり独習してみてください。ここでは概要を押さえるだけで次に進みます。ホントは今日の授業の頭がこっからの予定だったんですけど（笑）。えーだいぶまた遅れてしまいましたが、ここでひとまずタバコ休憩。一〇分ほど休憩しましょう。

ノン・ダイアトニック、ダイアトニックの復習

はい、全員揃いましたでしょうか。再開します。えー、ひょっとしたら律動の授業がもう一回減るんじゃないかという予感のうちに進めるわけですけども（笑）。繰り返し何度も同じことを言いますが、えーと実学として細かくやろうとしている時間はですね、律動まで含めて全部やろうとすると、えー、無理ですね（笑）、実質上。講義を通して学んでいってもらいたいのは、たとえば、メジャー7thの時には9thは何を使うべきか、というような細かいルールよりもむしろ、どのような形で音楽が記号化されているかっていう概念と、そうした記号化によって音楽が言語とのアナロジーで語れるようになったり、体系的に教育できるようになったりしているってことについてですので、よろしくお願いします。はい。では、ノン・ダイアトニック・コードについて、のところに入ります●図版1。

ダイアトニック環境についてはもう勉強しました。ダイアトニック・コード、ダイアトニック・スケール、ダイアトニック・ノート。メロディーは単音ですね。和声はコードです。しかしながら、和声の原材料とメロディーの原材料は、まったく同じであります。えー短調の場合はラシドレミファソラ。えー、ラシドレミファソラのラをドに置換すると、ドレミ♭ファソラ♭シ♭ドというナチュラル・マイナーによって、長調と短調が形成されていて、そこからコード、スケール、ノートというのが全部導き出される、これがダイアトニック環境です。えーたとえば［C→G→Am→Em→F→G→Am→C］こういう音楽があったとします。えーついでにメロディーも入れれば［コードを弾きながら、ソー、ソソファミレ、ソー、ソソファミレ、ドーレー、ミー］という音楽があったとします。これはメロディーを構成している音も、コードを構成している音も、全てドレミファソラシドの七音から選択したものですから、これはダイアトニック環境内の原材料一〇〇％ってことになります。しかし、これだけではつまんないですね。ピュアなオレンジジュースばっかり飲んで生きてるわけにはいかない。ここにいろいろな混ぜ物が入ってくるわけですよ。で、その混ぜ物がどこからやってくるかというと、ダイアトニックの外側にあるノン・ダイアトニックというところから招喚されてくるわけです。

ノン・ダイアトニック・コードの中には、いろんなものがあります。ではこれから、そうですね、ドミナント7thコードの置換、というものをやります。コードのちかん、えー、痴漢の罪はみなさんが思っているよりも重いです。ま、それはともかく（笑）。

●図版1　ダイアトニック・コード群機能テンション表（I）

コード	機能	テンション 9th	11th	13th
I（I_{6}、$\mathrm{I}_{\triangle 7}$）	T	♮9	／	(6th)
I－（I_{-6}、I_{-7}、$\mathrm{I}_{-\triangle 7}$）	TM	♮9	♮11	(6th)
II_{-7}	SD	♮9	♮11	／
$\mathrm{II}_{-7}^{(\flat 5)}$	SDM	♮9/Major Key	♮11	♭13
$\flat\mathrm{III}_{\triangle 7}$（$\flat\mathrm{III}_{6}$）	T	♮9	♯11	(6th)
III_{-7}	T	／	♮11	／
$\mathrm{IV}_{\triangle 7}$（$\mathrm{IV}_{6}$）	SD	♮9	♯11	♮13
IV_{7}	SD	♮9	♯11	♮13
IV_{-7}（IV_{-6}）	SDM	♮9	♮11	(6th)
V_{7}	D	♭9、♮9、♯9	♯11	♮13、♭13
V_{-7}	DM	／	♮11	／
$\flat\mathrm{VI}_{\triangle 7}$	SDM	♮9	♯11	♮13
VI_{-7}	T	♮9	♮11	／
$\mathrm{VI}_{-7}^{(\flat 5)}$	TM	♮9	♮11	♭13
$\flat\mathrm{VII}_{7}$	SDM	♮9	♯11/Major Key	♮13
$\mathrm{VII}_{-7}^{(\flat 5)}$	D	／	♮11	♭13
$\mathrm{VII}_{\circ 7}$	D	／	♮11	♭13

$\mathrm{VII}_{\circ 7}$には、他にテンションとしてM7を持てる。

ドミナント7thコード、強弱進行の復習

ドミナント・モーションとは強い進行感を持つコードの動きのことでした。増4度、ディソナンス・レヴェルVIの増4度が、完全協和である長3度に一度に解決する動き、これがまずドミナント・モーションの第一の条件。で、同時に、ベースの根音進行が強進行であればなおベターと。こう考えた時にVの7thからIに進むのがその条件を充たしてるっていうのはもうさんざん説明しましたが、えー、ところが、どんな法律にも漏れるものがあるもので（笑）、こっち見てくださいね、増4度弾きます［BF］。はい、

この増4度が長3度に解決します［CE］。で、ベースが4度で動きます［GC］。この二つを合わせたものがドミナント・モーションです。［G7→C］。ここまではさんざんやりました。ところが、しかし、このドミナント・モーションの条件を充たすもう一個の動き方っていうのがあるんですよ。それはこの増4度［BF］が内側［CE］ではなく、外側に開くやり方です。

7thコードの二つの解決先、裏コード

見ててください［BF→A#F#］。わかりますか？ この二つの音［A#、F#］の関係、これ、今は上に、実音でF#が来ていますが、これをぐるっとひっくり返して下に持ってくると、そうするとこれは［F#、A#］長3度ですね。さっきまで説明してた長3度への解決は、こうやって内側に閉じていきました［B、F→C、E］。だけどそれを外側に開いても長3度ができるんですよ［B、F→A#、F#］ ＊鍵盤15、16。

そこにベースのモーションも入れてみます。［GBDF、ソシレファ］はい、G7のコードで、シとファが増4度。ベースはGです。で、シとファ、BとFがA#とF#になって、これが長3度、序列で言うとⅠとⅢになるには、ベースがF#に行けばいいんですね。ていうことはGからルートは半音下に下がって［G→F#］、上はこう外に開く運動［B、F→A#、F#］。はい。G7からF#に行く進行。これ、ドミナント・モーションの条件を充

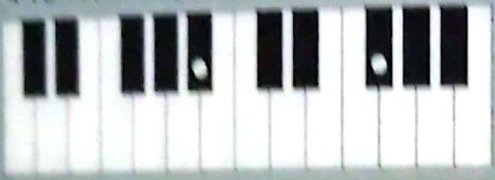
たしているんですよ。増4度が長3度になり、ルートが半音進行っていう、コードのキャラががらっと変わる動きをしてます＊鍵盤17〜19。

もう一回やるね［BF→CE］。増4度っていうのは、両方の音が半音ずつ動けば長3度になるステップの位置を持っているわけだ。今ね、同じキーのドミに移動しました。［BF→CE］。はい、これはG_7がCに解決したことになります。しかし、この音［BF］を外側に開いて長3度を作ることもできました［BF→A#F#］。はい、この音はですね、F#っていうキーのドとミなんですよ［F#、G#、A#、B、C#、D#、F］。このスケールのドミに行くわけ［F#、A#］。

さっきの運動、内側に閉じると、Cのドレミのドミに行ったよね［B、F→C、E］

＊15　BF（増4度）

＊16　A#F#（外側に開く）



＊17　F#、A#（インヴァージョンすると長3度）

＊18　G_7

＊19　F#

✱鍵盤20、21。今回はF#のドレミに向かったわけです［B、F→A#、F#］。インヴァージョンして考えてくださいね。どっちも増4度の音程から長3度に行ってます。外側に広げるか内側にたたむかの違いですが、これ、どちらも解決感ありますよね。落ち着くわけ。で、完全4度進行と同じく半音進行も強進行だから、これはドミナント・モーションになります。はい、これで何がわかったでしょうか？（笑）これは、ドミナント7thコードは落ち着く先を二つ持っている、ということなんです。

G7というコードはCに動くことで落ち着きます。が、F#に動いても落ち着くんですよ。このCに対するF#を「裏コード」って言って、非常に重要な概念です。もう一度、弾いてみますね。耳をすまして、この二つが同じ効果を持ってるということをよく聴いてほしいんだけど。

一個目［G7→C］終止感ありますね。ちゃんちゃんって、終わった気がするでしょ？じゃ、裏コードの方やります。［G7→F#］。これも終わった気がするね。この二つは、増4度が長3度に行って、それからベースがえーと強進行しているということで、同じ条件を充たしています。

半音進行、あらゆるトニックは
半音上にドミナント7thコードを持つ

そうするとね、えー、ここから先はもうほんとパズルの世界ですが、最初の動きは

V_7が$\mathrm{I}_\triangle$に行く進行です。で、その次にやったのは、V_7がⅣ♯に行った、と。はい、この時Ⅳ♯をⅠだって考えてみましょう。解決先なんだからⅣ♯をⅠだと考えてみる。そうすると、さっきV_7だったコードの序列が変わってきますね。わかるかな？　Ⅳ♯がⅠになると、V_7は$\mathrm{II}\flat_7$になるんです。さっきの例で言えば、F♯をドと考えると、GはⅡのフラットになります。ということで、4度上に行く進行ではなくて［G7→C］半音上からずり落ちる進行になるんです［G7→F♯］。要するに、ドミナント・モーションは4度進行だけじゃなくて、半音下がる進行でも起きていると。

今までこの音［G7］が解決するためには、そこから4度上であるCのコードに行くってことになってました。［G7→C］。しかし、これと同じ条件を充たした動きがもう

＊20　B、F

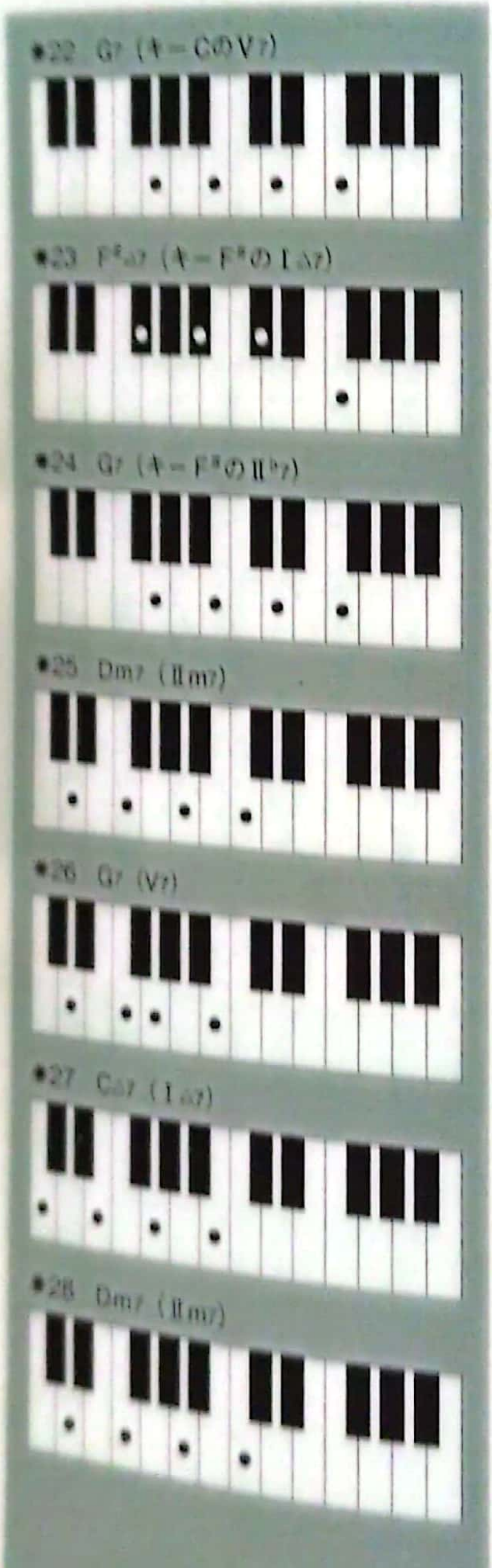
＊21　C、E（Cのドレミへ）

ひとつあることがわかりました。それは半音下に動く進行です。[G7→F♯]。はい、ここまでいいですね。前者はトニックをCと考えていて、V_7からIへと動くドミナント・モーションです。じゃあ後者の場合、Cではなくて、F♯をトニックと考えると、G7はその半音上のドミナント7thになりますね✱鍵盤22〜24。てことは、あらゆるトニックはその半音上にドミナント7thを持つってことです。ここら辺からもうパズルなんですが、この発想がわからないとこれから苦しいんで頑張ってついてきてください。

たとえば、一番わかりやすい例を弾きましょうか。ジャズによく使われる進行に、IIm7→V_7→I△7というものがあります。[Dm7→G7→C△7] 今、ソからじゃなくて、ソの一つ前のレから始まって、4度圏のサークルを二つたどって終わりました。はい[Dm7]、で[G7→C△7] ソ、ドって終わると。これは全部ダイアトニック環境のコードですね。ところが今、ドに落ち着くためにはソからじゃなくて、レのフラットから落ちてきてもOKだってことがわかりました。[Dm7→D♭7→C△7] はい。これ [Dm7→G7→C△7]。この二つは同じ動きになります✱鍵盤25〜30。つまり、ドミナント・モーション中のV_7のコードは、II♭7のコードに置き換えることが可能だってことなんです。これまでやってきたIIm7→V_7→I△7っていう4度サークルの動きは、IIm7→II♭7→I△7っていう、半音ずつ下がる動きと等価なんですよ。このメカニズム、納得していただけているでしょうか？　時間がないから飛ばしていきますが（笑）、4度圏を思い出してください●図版2。

半音ステップでのサークル

4度圏は、全ての歩幅がドミナント・モーションのステップになってるって話はしましたよね。覚えてる？　あ、覚えてない（笑）。覚えてないと、えー、次回から講義をやめてみんなでワールドカップをこのスクリーンでですね、観戦するという授業に変更してしまいかねません（笑）。えー、7thつけるとことここがね（G→C）がドミナント・モーションの関係になっております。必ずね。ほら、G、Cじゃないですか。G,C,でF, B♭で、G7がCに解決するんだったらG7はFに解決するし、F7はB♭に解決するのが、最初にやったV→Iの解決です。これはそういう図なんですね。それで、



さっきはII→V→Iって弾きましたよね。ツーファイヴワン。Dm7、G7、Cって行って解決しました。これをケーデンスって言って、コード進行の最小単位のことです。ケーデンスについては次の授業で詳しくやりますが、ここではこの三つのコードがひとまとまりになっていると考えてください。で、このケーデンス中のコードはすべて完全4度の関係になっています。この表のステップに入ってますね。はい［D→G→C］で、この時にここが［G］、D♭になっても良いと。そうすると、このサークルから外れて、D→D♭→Cってステップになります。

もうだいたい話の先が読めていると思いますが、ここ見てください、D, G, Cって来て、C, F, B♭ってサークルになってますが、ここね（図：C→F）このFを、同じメカニズムに従って、Bに置き換えることができるんですよ。C→B→B♭、で次のE♭、これもAに置き換えて、って続けていくと……（図を書く）そうすると全部が半音でぐるっと回るサークルができるんですね。サウンドで聴いた方がわかりやすいと思うんで弾きます。はい［C7→B7→B♭7→A7→A♭7→G7→F#7→F7→E7］。

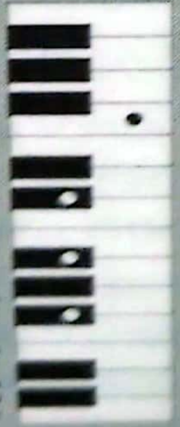
中に増4度を含んだ不安定なコード、つまりドミナント状態の、緊張状態にある7thコードは、4度で無限に進行するってことは前にやりましたね。4度圏の図に7thをつけていくと、進んだところがまた欲求不満、解決した先がまた不満っていう形で、スッキリした時間がないまま永遠に欲求不満状態で回ります。［C7→F7→B♭7→E♭7→A♭7→D♭7→F#7→B7→E7→A7→D7→G7→C7］。はい。一度もすっきりしな

いまま回り続ける地獄、もしくは天国がここに生まれています（笑）。この図をG7がD♭7になっていいっていう関係性で書き直してみますと、なんとあらあらびっくり、全部が半音で下がってるってことになりました。つまり4度でものが進んでいくのと、半音で下がっていくのは、機能上は同じことだっていうことになります。

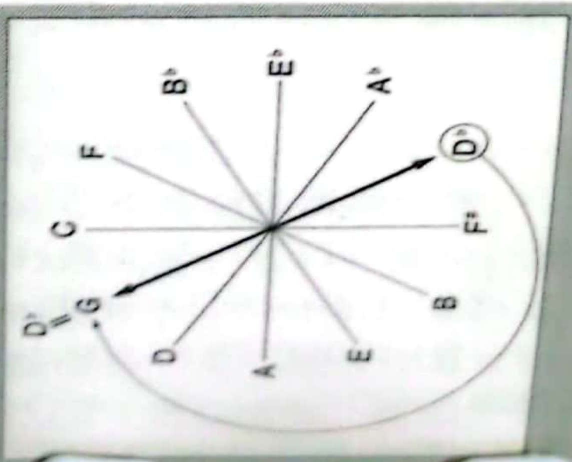
4度圏で1周［C7→F7→B♭7→E♭7→A♭7→D♭7→F#7→B7→E7→A7→D7→G7→C7］で、半音で下がって1周［C7→B7→B♭7→A7→A♭7→G7→F#7→F7→E7→E♭7→D7→D♭7→C7］。この二つは同じことです。だからたとえば［Gm7→C7→F→D7→Gm7→C7→F］、これ今、Gm7, C7, Fっていう4度圏の中のケーデンスをやりました。さっきやったII－V－Iっていう運動をFをトニックにして弾いたものです。で、この

●29 D♭7（II♭7）

●30 C△7（I△7）



●図版2 裏コード



II－V－Iの形式は、最初に書いた4度圏の中に入ってます、全部4度ですから。G、C、F。はい。で、この真ん中のCが、えーと、G♭に置換できますよね。ここを半音下降進行に変えることができる。だからこの［Gm7→C7→F→D7→Gm7→C7→F］ケーデンスは［Gm7→C7→F→D7→Gm7→G♭7→F］っていうケーデンスに変えて弾くことができるんですよ。こうやって変えることによって、意味、機能は一緒なんだけどコードの響きは変わってますから、いろんな効果を出すことができるんです。

置換コードによる効果

たとえば、じゃあメロディーをつけてこの置き換えをやってみましょうか。［メロディーを弾く］。こういうメロディーだとしましょう。で、コードがこう［Gm7→C7→F→D7］ってことで、これ、置き換えてみます。はい、［Gm7→C7→F→D7→Gm7→G♭7→F］。わかりました？　二回目のC7を今G♭7にして弾いてみたんです。［G♭7］これが入っている。これでちょっと、メロディーが一緒でもムードが変わりますよね。何で変わったか？　もちろんコードが変わったからですね。メロディーが同じでも、そこについているコードが変われば曲のムードは変わってきます。こういうコード置換を一番派手に使いまくってるのがジャズですが、ジャズの和声進行に影響を受けたボサノヴァだとかソウルだとかいった、五〇年代以降のポピュラー・ミュージックにおいても、こうしたテクニックは頻繁に使われています。ロックンロールはちょっとね、音楽的構造

が違うんであまりこうしたケーデンスは現れないんだけどね。

ケーデンスというのは、終止形、カデンツァというイタリア語から来てるんですけども、えーと、何かが始まって一回終わる、あるひとまとまりっていう意味です。そういったひとまとまりの部品がいっぱい組み合わされて、ひとつの曲ができ上がっているわけ。詳しくは次回またやりますが、G7とかDm7とか、そういったコード一個一個の状態ではまだ細胞とか、分子みたいな状態で、それがいくつか組み合わされることでようやっと最小単位の器官になるわけ。今までやってきたのは分子の構造のお勉強というか、そういったホント基礎的な部分での原理をやってきたわけで、だからケーデンスまで来ると逆に今までやってきたことの意味がすっきりわかる状態になるかもしれません。

4度進行のケーデンスについて

はい。まとめですが、この4度圏のサークルとこの半音で動くサークルは、裏表の関係で等価です。4度進行が表で半音進行が裏です。あのー、この間大谷君が、何で4度の方が表なんだよっていうことを聞かれて、答えられなかったらしいんですけど（笑）、これは単に4度進行の方がポピュラー・ミュージックの中にたくさん出てくるからです。単なる商業音楽上の統計の問題で、いっぱい使われたものを表ってことで教えるんだよ（笑）。これは音楽に限らず、記号学の基礎、何かを記号化して教える時に必ず出てくる問題ですが、純粋にフラットな状態での記号化ってのは非常に難しいのね。使用形態や

頻度から逆算して規定していかないと、記号化っていう作業はなかなか先に進みません。

実際に、二〇世紀のポップスの中で、全てのⅡ－Ⅴのケーデンスが半音進行に置き換えられているものっていうのはほとんどないですね。やっぱり4度が基本で、で、それを一回ひっくり返して裏道を通るような効果を出す、っていう発想で半音下降の進行があるってのが、まあだいたいのポピュラー・ミュージックのあり方です。これは公理じゃなくて単なる統計です。うん、だからたとえば金星にいる、腰までがタコで、腰から上がひまわりだっていう、えー、大川隆法が設定した最初の人類が聴いているポップスのチャートでは、半音進行の方が表に来ているかもしれません（笑）。いや、『太陽の法』★3ってのを読んだんですよ。そうしたら最初の人類は金星にいて、腰までがタコ、で、腰から上がひまわりらしいんですよ。4度圏は忘れても、絶対このことは忘れないでください。はい（笑）。

Ⅱ－Ⅱ♭－Ⅰケーデンスを裏コードで置換する

だんだんサウナから出たみたいな気分になってきましたが（笑）、えーと、これが裏コードと呼ばれているものです。そうですね、実際にもう少し、ケーデンスの裏コードのサウンドを確かめてみて、それから最後に二次ドミナント、セコンダリー・ドミナントの話を概念だけやって今日は終わりましょう。

ポップスの中には、II−V−Iという序列で進むケーデンスが頻繁に出てきます。このII−V−Iっていうケーデンスがどれだけ便利かっていうのは、いろいろな曲をアナライズしてみれば皆さん本当に痛感すると思います。これまで取り上げてきた曲のほとんどにこの動きが出てきていると思っても間違いない。それぐらいの頻度で使われているものです。で、さっきもやったように、この真ん中のV_7は、$\mathrm{II}\flat_7$に置き換えることができる、ということで、ケーデンスの連結の中で、適度にこのVを置き換えて弾いてみると、なんとなくバランスのとれた、えーよくあるポップスみたいになってきます。

「Em7→A7→Dm7→G7→C→F7→B♭」はい。今は4度圏の時計をぐるっと、八時から二時までですか？　ステップ通りに回ってみました。これにちょっと裏コードを混ぜて

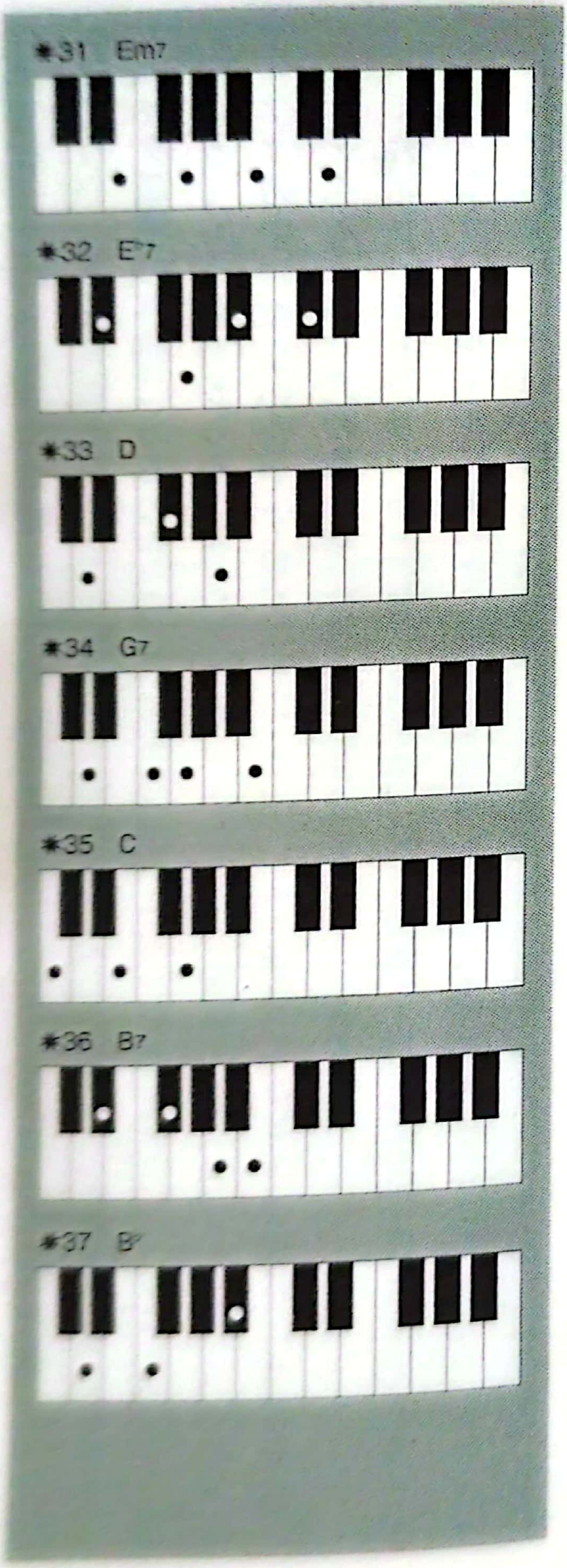
★3——「太陽の法」
　これを書いている2004年2月現在で言えば、ほとんどテレビに映らなくなってしまった「幸福の科学」主宰、大川隆法。ご存知のエル・カンターレの……と言ってももう通じなくなってきているかもしれない、宗教家のブレイク著作。実際には僕は読んでなくて（笑）、「腰までがタコ型火星人で、腰から上はひまわりなんだってよ！」と、友達が騒いでいたのを聞いて覚えていただけ（笑）。

みます。[Em7→A7→D→D♭7→C→F7→B♭]はい。もっと短くやってみると[Em7→E♭7→D→G7→C→B7→B♭]、こんな感じです✷鍵盤31〜37。これ最初のケーデンスと、ドミナント・モーションっていう意味では等価なんですけど、何となく、だんだんこう、いろんなものが混ざった複雑な味わいになってきましたね。今、V7を適当に入れ替えて、ケーデンスの質をちょっと変えてみただけで、そんなに不思議なことはしていません。

4度圏の図をもう一度見てください。これパズルが苦手な人はもうほんとにヤダ、と思うんだけど（笑）、VがII♭に変わるってことは、要するに、この図で見るとその音の対岸と変わるってことですよね。わかるよね？　4度圏で作ったサークルの自分が立ってるところの反対側が裏コードなの。自分が立ってるところの反対側に、こう軸をひっくり返すと、全部が半音で回るようになる。だから裏コードを覚えるの大変、って思わないで、この表を覚えちゃってさ、ただ単にその反対側見ればいいってことです。自分で作曲してて、何かこれ、ここの7thコードあんまり面白くないなあって思ったら、この表を見て、対岸にあるものと差し替えてみるの。そうするとね、意外と、わ、大人っぽい、ってなることが多いんですよ。くだらないけどそんなもんなんです（笑）。曲の中でB♭7を使いたかったら、そこで試しにE7を弾いてみる、と。そうするとハマることが多かったりします。

裏コードはダイアトニック環境のすぐ外側にある

［Em7→E♭7→D→G7→C→B7→B♭］はい、今裏コードを使って弾いています。お洒落なサウンドですね、そうでもないか（笑）。それはさておき、ここでちょっとダイアトニック環境というものを思い出してください。音の世界は実際はこのようにですね（図を書く）、無音っていう概念も含めて、無限に広がっています。で、われわれが今やっているのは、えー、十二等分平均律において調律された、長調と短調を持つドレミファソラシドとラシドレミファソラの中で機能的に運動する音楽の扱い方をやっているわ



けですね。それをこの図で喩えてみるならば、もうこんなもんです（図を書く）。実際にはこうやって境界線を引くことはできませんが、この真ん中に位置させているダイアトニック環境の外側にあるのが、ノン・ダイアトニックの音です。で、ここまでやってきたことでもうおわかりだと思いますが、裏コード、置換されたII♭っていう音は、ドレミファの中にはない音ですね。II♭はここ、（図）ダイアトニック環境のすぐ外側、ノン・ダイアトニックの第一層に属している音なんです●図版3。

ドミナント・モーション中におけるV_7は、同じ機能を持つ$\mathrm{II}\flat_7$に置き換えることができる。こういうルールに従って、あるダイアトニック環境の中にどんどんノン・ダイアトニックな音を呼び込むことができるんです。機能和声の序列では、一個のキーの中にはドミナント7thのコードはひとつしかありませんでした。Vのところだけですね。しかし、実際には、7thコードが一種類しか出てこない音楽ってのは、実はほとんどありません。7thコードってのは一曲の中で、何種類も出てくるんです。そうしたコードの中で、一番ダイアトニック環境に近い、そのすぐ外側にあるのが裏コード。で、その次の層にあるコードのことをセコンダリー・ドミナントと言います。

セコンダリー・ドミナント7thの概念、ケーデンスの自己増殖能力

本当に簡単に説明しますと、4度圏がありましたね。で、その音に7thをつけてくと永遠に解決しないまま回るって話をしました。ああいう風にね、全てのコードが、白

分に解決するV_7を持っていて、それを任意に呼び出すことができるんですよ。たとえばこのコード［Dm7］。今Dm7を弾きました。このコードも、自分に解決するためのV_7を呼び出してきて、それとワンパックで現れることができます。D音へドミナント・モーションする音はAですね。で、［A7→Dm7］。今、チャンチャーンって来ましたね。ダイアトニック環境の中では、もしDm7がキーCのIIm7だったとすれば、Aの音に来るのはVm7のはずでした。しかしこうやって［A7→Dm7］、AmじゃなくてA7っていう音を使うこともできるんです。こういう風にして呼び出された7thコードのことを、正規の7thではないのでセコンダリー・ドミナント7thと言います。因みにこれ、こうした［Dm7→D♭7→C］この置換した［D♭］裏コードからも平等に呼ぶことができ

●図版3

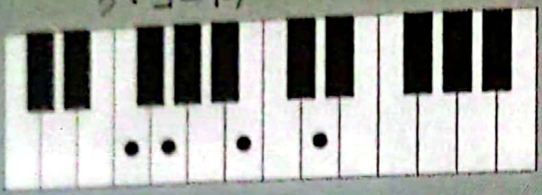
るから、そうやってはるか彼方まで音を呼びに行くことができるのね。そういう方法をまとめた表がノートに載っていますので、各自見てください✱譜例38〜42。

　つまり、機能和声っていうのは、真ん中に一個ぽつんと置くと、こっち側にもこっち側にもいろいろとそれに繋がるコードを呼んで、そうやって自己増殖してケーデンスを作る力を持っているの。将棋のやり方と同じで、コマの進み方だけ守れば前後左右に無限に伸びてくわけ。たとえば、真っ白な紙の上に、今ポトリとDm7を落としてみました（笑）。ね、今はまだこのDm7は、C△というキーの中の二番目のコードなのか、F△というキーの六番目のコードなのか、誰にもわかりません。しかし、ここでもしキーが決まっていて、たとえばキーがFだったらこれはVIm7だってのがわかるから、その前後にルールに従っていろいろな音を呼んでケーデンスを作ることができます。そして最終的には、これが[Dm7]、[E♭7→Dm7] こう来たいって感じなのか、あるいはこう[A→Dm7] なりたいとか、もっとこう [D△7→Dm7] だとかさ、要するにどっから来てどこへ動くっていうのには全部一歩一歩違った味わいがあるから、それを好きなように混ぜていって完全にカスタムな、一個一個の香料から自分で組み合わせていって好きな香りを作る作業みたいにさ、そんなことができるようになるわけです。その方法については、次回からやっていきたいと思いますが、間に合うかなあ、無理だ（笑）。

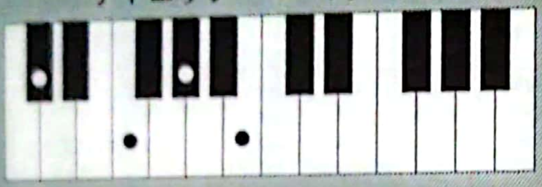
　配った教科書にある、パズルが嫌いな人はもう見るのもイヤだろうその表●図版4、二次ドミナントだとか裏コードだとか、あとメジャー・ダイアトニックとマイナー・ダイ

アトニック・コードの統合だとかいう表を見ながらね、曲中のこのコードが何番目のものかっていうのをアナライズして、それが調性の中でどれだけノン・ダイアトニックなものだとかさ、そういったことを理解していくと、その偏差によって曲のキャラクターがわかったり、それを作ったりできるようになるわけですよ。どんなに複雑なものでも。で、さらに言えば、もうこんな表とか機能和声とかも取っ払ってしまって、一個一個の音を好きなように積み重ねていって、もうコードネームでは書けないような、完全にカスタマイズされた音楽にその次は向かう。そしてそれをさらに超えていくと調律もなくなってしまって（笑）、鍵盤ももう使わなくなって、音素材をエレクトロニカで全て手作りするようになり、さらにそれを超えると洞窟に帰っていって、近代の果てを超えて

＊38　G_7（キーCのV_7、ダイアトニック・コード）



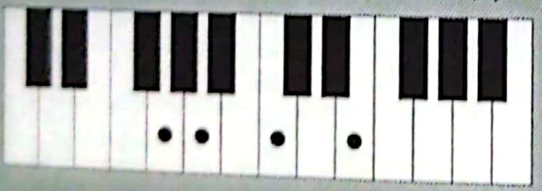
＊39　$D^{\flat}{}_7$（キーCの$II^{\flat}{}_7$、ノン・ダイアトニック・コード）



＊40　Dm_7

＊41　A_7（キーDmのドミナント、ノン・ダイアトニック・コード）

＊42　Am_7（ダイアトニック・コード）



反近代に帰っていってですね、最後には金星に戻る（笑）。これが、えー、逆転された近代の、二元論の果ての結論ですが、えーホントに熱が三八度くらいに今なってると思うので、宿題は家でちゃんと見てきます。じゃ、お疲れさまでした。

●図版4　コード群・機能テンション表（Ⅱ）

第Ⅰ群　Major、minorスケール上のダイアトニック・コード（ドミナントを除く）

コード	機能	テンション 9th	11th	13th
I （I_6、$\mathrm{I}_{\triangle 7}$）	T	♮9	／	(6th)
$\mathrm{I}-$ （I_{-6}、I_{-7}、$\mathrm{I}_{-\triangle 7}$）	Tm	♮9	♮11	(6th)
II_{-7}	SD	♮9	♮11	／
$\mathrm{II}_{-7}^{(\flat 5)}$	SDm	♮9/Major Key	♮11	♭13
$\flat\mathrm{III}_{\triangle 7}$ （$\flat\mathrm{III}_6$）	T	♮9	♯11	(6th)
III_{-7}	T	／	♮11	／
$\mathrm{IV}_{\triangle 7}$ （IV_6）	SD	♮9	♯11	♮13
IV_7	SD	♮9	♯11	♮13
IV_{-7} （IV_{-6}）	SDm	♮9	♮11	(6th)
V_7	D	♭9、♮9、♯9	♯11	♮13、♭13
V_{-7}	Dm	／	♮11	／
$\flat\mathrm{VI}_{\triangle 7}$	SDm	♮9	♯11	♮13
VI_{-7}	T	♮9	♮11	／
$\mathrm{VI}_{-7}^{(\flat 5)}$	Tm	♮9	♮11	♭13
$\flat\mathrm{VII}_7$	SDm	♮9	♯11/Major Key	♮13
$\mathrm{VII}_{-7}^{(\flat 5)}$	D	／	♮11	♭13
$\mathrm{VII}_{\circ 7}$	D	／	♮11	♭13

$\mathrm{VII}_{\circ 7}$には、他にテンションとしてM7を持てる。

第Ⅱ群　ドミナント及び二次ドミナント

コード			機能	テンション 9th	11th	13th
ドミナント	V_7	※第Ⅰ群に既出	D	♭9、♮9、♯9	♯11	♭13、♯13
	$\flat\mathrm{II}_7$			♮9、♯9	♯11	♮13
二次ドミナント	仮トニック					
	M	II_7 他		♭9、♮9、♯9	♯11	♭13、♯13
	m	III_7 他		♭9、♯9	♯11	♭13
	M	$\flat\mathrm{VI}_7$ 他		♮9、♯9	♯11	♮13
	m	$\flat\mathrm{VII}_7$ 他		♮9	♯11	♮13

第Ⅲ群　ノン・ダイアトニック・コード

コード	機能	テンション 9th	11th	13th
$\flat\mathrm{II}_{\triangle 7}$	SDm	♮9	♯11	♮13
IV_7 （ブルーズIV_7）	SD	♮9、♯9	♯11	♮13
$\sharp\mathrm{IV}_{-7}^{(\flat 5)}$	T/SD		♮11	♭13、♮13
$\flat\mathrm{VI}_7$	SDm	♮9	♯11	♮13
VII_7	SD	♭9、♯9	♯11	♭13

第Ⅳ群　減和音

コード		機能	テンション
トニックDim	$\mathrm{I}_{\circ 7}$	T	M7、♮9、♮11
経過的（補助的）	$\sharp\mathrm{I}_{\circ 7}$、$\mathrm{III}_{\circ 7}$、$\mathrm{V}_{\circ 7}$、$\flat\mathrm{VII}_{\circ 7}$	／	属するキーの1°、M6°
	$\flat\mathrm{III}_{\circ 7}$、♭$\mathrm{V}_{\circ 7}$、$\mathrm{VI}_{\circ 7}$、$\mathrm{I}_{\circ 7}$	／	属するキーのM2°、P4°、M7°
	$\sharp\mathrm{V}_{\circ 7}$、$\mathrm{II}_{\circ 7}$	／	属するキーのM3°、P5°

CamScannerでスキャン

標柱

シリンガーとバークリーの理論をめぐって

石塚潤一

一九二五年一二月三日、「ピアノ協奏曲へ調」の初演が行われたコンサートの終演後、ジョージ・ガーシュインはロシアの作曲家：アレクサンドル・グラズノフの楽屋を訪ねている。グラズノフは、わずか一六歳で発表した第一番を皮切りに生涯に九曲の交響曲（未完の作品を含む）を残し、ペテルブルク音楽院の作曲科教授をも務めた作曲家。この日の演奏会では、ガーシュインの新作と共にグラズノフの「交響曲第五番」が演奏され、この「ロシアのブラームス」と呼ばれた、いささか旧守的な作曲家も演奏へと立ち会っていたのだった。ガーシュインはグラズノフへと向かい、「ロシアへ行って、あなたにオーケストレーションを習うのが夢」なのだと語った。流行曲の作曲家として確固たる名声を勝ち得ていたにもかかわらず、ガーシュインにはクラシック的な作曲のスキルがまだ乏しく、「ピアノ協奏曲へ調」にしても、オーケストラを私費で参集し、スコアへ書いた音を実際に鳴らして試してみるという、大変な手間をかける中で作曲されたのだった。しかしながら、かような手間をかけていてもなお、「ゴーストライターを雇ってオーケストレー

ションをやらせている」などと、彼が雇った演奏家からも身に覚えのない陰口を叩かれる日々が続いていた。こうした状況が強烈な上昇志向を持つ二〇代の青年作曲家をいかに傷つけたかは想像に難くない。「もしも自分に、オーケストレーションなどの作曲に関する知識がありさえすれば……」。ガーシュインが音楽理論の中に自らをさらなる高みへと押し上げる一縷の希望を見たことは、容易に理解されよう。だが、グラズノフの答えはガーシュインを徹底的に打ちのめすことになる。「管弦楽法を学びたいだって？　対位法の知識のかけらすらないのに」。

ガーシュインが、ストラヴィンスキー、ラヴェルといった超一流の作曲家たちへと師事を乞い、そして断わられたことは有名だ。しかしながら、それらを単に、ガーシュインのような才能がとるに足りないものと思われたり、ポピュラー音楽家であったために低く見られたりしたが故のことと考えるべきではない。事実、彼らのうちにはガーシュインの能力を高く評価する人物も確かに存在したのだから。特にラヴェルは、「一流のガーシュインが二流のラヴェルになることはない」と、ガーシュインを弟子とすることこそなかったものの、ガーシュインとの会見の翌日には、ナディア・ブーランジェへと丁寧な紹介状を書いている。フランスを代表する音楽教育家として、西欧の音楽理論を徹底的に生徒へと叩き込み、数多くの優秀な音楽家を育て上げたブーランジェ。後に、アストル・ピアソラ、ミシェル・ルグラン、クインシー・ジョーンズの師ともなる彼女は、ガーシュインに一体何を教授したのだろう。このことには、誰もが興味を惹かれるに違いない。しかしながら、彼女

は何も教えることはなかった。ブーランジェもまた、多くの作曲家たちと同様、ガーシュインの弟子入りを認めることはなかったのだ。なぜなのか。学習の段階においては規則を厳守させることに専心したが、生徒がいざ作品を作り始めるとなると、規則に縛られない自由な発想を許す度量を持ち合わせていたブーランジェ。誰よりも音楽理論へと習熟することの重要性を知っていた良き教師は、同時に、自分が教える「クラシックの」音楽理論が万人の音楽性へ適合するものではないことも知っていたのではないか。だからこそ、ブーランジェは、音楽理論を希求するガーシュインの事情を痛いほど知りつつも、それが一九二〇年代当時の伝統的な音楽教育の中にはないことに気づき得て、彼の弟子入りを断わることとなったのではないだろうか。

しかしながら、当時、ポピュラー音楽理論と呼ばれるに相応しい体系は未だ確立されておらず、音楽理論を学ぶということは、即ちクラシック音楽の理論を学ぶということに他ならなかった。だからこそ、右に紹介したガーシュインの苦悩は、当時のポピュラー音楽家全般の苦悩を象徴しているとも言えよう。ならば、ポピュラー音楽理論成立以前の斯界の音楽家たちは、いかなる方法によって作曲に関するスキルを高めていたのだろうか。第一に挙げられるべきは、試行錯誤の繰り返しによっての経験的な技術の習得や、仲間うちでのノウハウの交換といった方法である。だが、スウィング・ジャズの発展の中で、こうした半ば独学といった方法では、複雑化する音楽的語彙を制御し切れなくなり始めていた。そこで、多くのポピュラー音楽家が、音楽理論を師事すべくクラシックの作曲家の門を叩

くことになる。当時のアメリカには、一九一七年のロシア革命、あるいは一九三〇年代のナチズムの擡頭を避け、ヨーロッパから数多くの作曲家が流入しており、そうした作曲家の中には、自らが開いた私塾で、あるいは専門学校のような場で、入門者向けの作曲の講義を行う者も多かった。つまり、クラシックの作曲家による音楽理論教育の場は音楽大学の中に閉じていたわけではなく、それらはジャンルを限定せずに開かれてもいたということだ。有名無名にかかわらず、そのような私塾へ通ったポピュラー音楽家は多く、少々後の時代のこととなるが、リディアン・クロマチック・コンセプトの創始者、ジョージ・ラッセルもまた、ドイツから逃れニューヨークに移住していた作曲家：ステファン・ヴォルペへと音楽理論を師事している。

さて、ここでポピュラー音楽理論とクラシック音楽理論との違いを考察してみたい。ポピュラー音楽理論成立の過程を考える上で、この点を明確にしておくことは重要な課題となるはずだ。双方の違いは多々あり、容易に総括できるような問題ではないのだが、本稿ではクラシック音楽の多声音楽志向へと注目してみることにしよう。クラシック音楽には複数の旋律を組み合わせてフーガのような音の織物を織り上げる、対位法と呼ばれる技法が中核にあり、和声の実施においても、コード自体の横の繋がりだけではなく、コードを構成する一つ一つの音にも横の繋がりを持たせつつ展開していくことが求められる。つまり、クラシックにおいては、「複数の声部がある瞬間に形成する垂直的な構造」として和声を捉える傾向があるということだ。もちろん、これにはメリットがある。一つ一つの声

部の動きをも管理しつつ和声の実施ができれば、無駄な音を削ぎ落とすことに繋がり、このような音の扱いに通暁していることは、弦楽四重奏のような素材の限定された編成で作品を書く場合には大いに役立つし、見通しの良いオーケストラのスコアが書けるようになるための必須条件ともなる（故に、冒頭に紹介したガーシュインに対するグラズノフの答えは、クラシック音楽作曲家の立場からすれば至極誠実なものだったとも言える。それが、ガーシュインにとっては死刑の判決に等しいものだったとしても）。しかし、個々の声部の流れにも気を配りつつコードを繋げていくクラシックの和声理論では、実施の際の手続きが格段に煩雑になってしまうという難点がある。よって、テンションの導入は難しくなり、クラシックの和声理論を一から学ぼうとするなら、学習の初期には一八世紀的な和声を使った実習を延々と行うことになる。入門後すぐにラヴェルやドビュッシーのような和声の書き方を教えてもらえるわけではないのだ。すでにプロフェッショナルとしてキャリアを積んでいるポピュラー音楽家にとって、自己のフィールドとの親和性の低い一八世紀の和声から積み直すことは当座の要求に応えるものではないし、和声進行の中に対位法的な重層構造を盛り込むテクニックも、コードの流れの中での即興を身上として活動するポピュラー音楽家にとっては、取り立てて必要なものとはならなかった。

故に、「かれこれ七〇〇曲の歌をこれまでに書きました。もう新しいものを書けません。自分をなぞっているのです。助けてくれませんか？」このような悩みを持つガーシュインに救いの手を差し伸べたのも、伝統的なクラシック音楽理論ではなかった。当時、アメリ

カに存在した作曲の私塾の大部分が、クラシックの和声を伝統的なカリキュラムで教える場でしかなかった中、クラシックの音楽理論を独自のシステムとカリキュラムをもって再構築した奇妙な理論が講じられていた私塾があった。その「奇妙さ」がガーシュインの光明となり、ガーシュインは一九三二年より週三回、四年半に渡ってこの私塾へと通い詰めることになる。通い詰めたのはガーシュインだけではない。「ブロードウェイやハリウッドで割りの良い仕事が欲しけりゃこの私塾へ行け」とばかりに、ミュージカルの作曲や映画音楽を志す作曲家の卵で私塾は大盛況となり、その生徒の中には、ガーシュインの他に、グレン・ミラー、ベニー・グッドマン、オスカー・レヴァント、チャールズ・プレヴィンのようなきら星の如き人々が含まれていた。そして、この私塾で教鞭を執っていたロシア人こそが、バークリー・メソッドの直接の祖とされるヨーゼフ・シリンガーなのである。

一八九五年、ウクライナ地方のハリコフに裕福な商人の一人息子として生まれたシリンガー（ロシア語ではシリンゲルと発音される）は、五歳の頃にはデザイン、演劇、詩歌などに興味を持ち始めていた早熟な子供だった。一〇歳になると、劇作、作曲なども始め、さらにはペテルブルク音楽院へと進学し、そこでヴァシリー・カラファーティとヨーゼフ・ヴィートルに作曲を、ニコライ・チェレプニン（「チェレプニンの九音音階」と呼ばれる旋法、あるいは伊福部昭らを発掘したチェレプニン賞で知られるアレクサンドル・チェレプニンの父）に指揮を学んだ（故に、彼がナディア・ブーランジェの弟子だという情報は間違いである）。ヘブライ語、ラテン語、英語、フランス語、ドイツ語、イタリア語

に精通し、読書、あるいは大学での講義の聴講によって、音楽はおろか東洋思想・宗教、神話学から理系の学問にまで通じたシリンガーは、大学を卒業する頃から数理的色彩の強い独自の音楽理論を模索し始めていた。二〇代の半ばにして故郷ハリコフの音楽院で作曲科の主任教授を務めたほどのエリートとなったが、旧来的なクラシック音楽の枠の中に安住していられるシリンガーではなかった。彼は、ソヴィエト時代の一〇年間に、一九の異なる役職を務め上げているが、その役職にしても一人の人間が務めたものとは思えないほどに広範に渡っており、グルジアの伝統音楽を採録し研究するグループにいると同時期に、ソヴィエト最初のジャズ・オーケストラを設立しリーダーを兼任するといった具合。作曲家としての活動も精力的に行い、一九二七年には、翌年の十月革命一〇周年を記念して交響的ラプソディ「十月」を作曲し、これは友人であったショスタコーヴィチの「交響曲第二番」と共に初演された。シリンガーが当時のソヴィエトのモダニズムを代表する作曲家のうちの一人であったことは疑いない。しかし、先鋭的な活動は徐々に当局に疎まれるところとなり、一九二八年、ニューヨークを訪問したことをきっかけに、シリンガーは故郷を捨て、ニューヨークへ定住することになる。自宅のクローゼットに、四〇着のスーツ、二〇着のコート、何十着ものシャツに、数え切れないほどの靴下とアクセサリー類を揃え、それらを自在に着こなしたという洒落者のシリンガーには、暗いソヴィエトの中よりもニューヨークの水が良く合った。一九三一年からは、かのレオン・テルミンと共に共同研究を始め、テルミンの演奏法について文章を書き、この楽器のための作曲を行った。「リズ

ミコン」という、リズムボックスの原型とも言える楽器を共同開発したのもこの頃である。一九三二年に自身の私塾を開校し、多数のポピュラー音楽家を指導するだけではなく、アカデミックな領域でもいくばくかの評価を受け、一九三四年にはコロンビア大学で、一九三六年にはニューヨーク大学で自らの理論を講義している。一九三六年にはアメリカ市民権を得るが、一九四三年、芸術一般についての自らの理論をまとめた著書『芸術の数学的基礎 Mathematical Basis of the Arts』の原稿を書き上げ、あとは出版を待つばかりという時期に死去したのだった。

シリンガーの音楽理論は、その数理的な装いによって異彩を放っていた。彼は、「芸術は自然に学ぶべきだ」という確固たる信条を持っており、自然が物理法則という数的論理を背景に成立しているように、芸術もまた、創作者が導入した厳格な数的論理により細部まで制御されるべきだと考えたのだった。シリンガーは、自然現象の中に見つけられる成長則に倣って作曲をすることを試みるべく、フィボナッチ数列を用いてリズムや音列を組織し、自然が内包する驚くべき多様性を作品へと持ち込むべく、音楽の組織化に順列組合せの計算を援用した。このように、シリンガーの理論では、作曲へ数理的なシステムを導入するにしても、音響物理の知見に則して音を配置していくより、楽曲内に多様なパターンを生成することに重点が置かれる傾向がある。新たなリズムパターンや旋法を作り出し、それを漏れなく数え上げて分類・整理・体系化していくこと。そこにこそ、シリンガーが数理的システム導入の果てに目指したものはあった。

さらに、シリンガーは、縦軸に音高、横軸に時間をとったグラフへとメロディーを記譜し、そこから音楽に関する新しい着想を見出そうともしている。ここには、二〇世紀の最も著名な物理学者：アルバート・アインシュタインからの影響が垣間見える。アインシュタインはシリンガーが他の誰よりも尊敬していた物理学者だった。シリンガーの死後、彼の講義ノートは『音楽作曲のシリンガー・システム The Schillinger System of Musical Composition』という、上下二巻で総計一六〇〇ページ余りにもなる書籍へとまとめられたが、その中の二つの章、「Special Theory of Harmony」「General Theory of Harmony」という標題は、言うまでもなくアインシュタインの二つの物理理論「特殊相対性理論」（一九〇五）「一般相対性理論」（一九一五）に因んだものである。時間芸術である音楽を数理化しようと試みたシリンガーにとって、特殊相対性理論の内容は正に天啓だった。アインシュタインを知って以来、この物理学者が特殊相対性理論で確立したような、空間と時間とを統一的に記述する美しい理論（しかも、特殊相対性理論は高校程度の数学で記述されているのだ！）を、音楽においても打ち立てることがシリンガーの目的となった。グラフ的な記譜法は、こうしたシリンガーの指向が最もわかりやすく結晶化したものと言えるだろう。

しかしながら、アインシュタインが物理学に確立したような基礎理論を、シリンガーが音楽に確立し得たのかと問われれば、残念だが否定せざるを得ない。横軸に時間、縦軸に音高をとって旋律の動きを視覚化するにしても、時間軸と音高軸のスケールに、アインシ

ュタインの理論にあったような、厳密な理論的根拠があるわけではない。シリンガーの理論には、このような疑似科学と表現した方があてはまりそうな箇所が散見される。だが、背景にあるはずの物理的な根拠については疑問の余地が残るとしても、シリンガーが五歳の頃以来持ち続けていた、デザイン的な感性の表出と見れば、こうした理論に意味を見出すことは可能である。また、シリンガーは、自身の理論が生み出す結果を、過去の音楽作品と対照する努力を怠ってはいないので、彼のシステムが机上の空論となることはかろうじて免れることとなった。デザイン的な感性に培われた、音楽に対する新しい視点。この視点の新鮮さ故に、シリンガーの理論は、物理法則のような普遍性は持てなくとも、十分に意味のある、ある種の汎用性を持つものとなった。シリンガーは、グラフ化した旋律を、さらに時間軸方向、あるいは音高軸方向へ伸縮させることで、新しい変奏のあり方を模索してもいる。これは、写実的な絵画を斜めに引き伸ばすことによって、シュールリアリスティックな図像が浮かび上がることにヒントを得たものである。非常に単純な方法によって、従来的でない音の響きを簡単に生成する方法として重宝された。弟子のガーシュインも「アイ・ガット・リズム変奏曲」の序奏で、この方法を試している。

シリンガーから真摯な影響を受けた人物はガーシュインに留まらない。「ムーンライト・セレナーデ」がシリンガーとのレッスンの中から生まれたことが示すように、グレン・ミラーもまた、シリンガー流の数理的な和声展開法を好んで用いた。私塾へ通った弟子たちも、時に罵声すら浴びせてくるシリンガーによって良く訓練され、シェーンベルク

は西海岸へとやってくるシリンガーの弟子たちの能力を高く評価することになる。さて、前に説明したような小難しいシリンガーの理論が当時のポピュラー畑のミュージシャンたちの心を捕らえたのには大きな理由がある。彼のシステムには、従来のクラシック音楽教育とは明確に違う点があり、それらが彼らの当座の必要に適っていたのであった。確かに、シリンガーもクラシック音楽の教養の持ち主であったため、彼のシステムもまた、最終的には対位法を中核に据えた「クラシック的な」音の構造物を作ることを目的としている理論体系ではある。しかしながら、その最終的な目的地へと至るルートが従来のクラシック音楽理論とは大きく違った。シリンガー・システムでは、まずは各論としてさまざまな音楽要素についての解説があり、学習が進んだ後にこれらを統合する方法について講義される。よって、リズム、旋法、旋律の解説に併置されている和声の解説では、和声の各声部に対位法的な連続性を求めることがないよう留意されている。シリンガーが和声の講義で行っていることは、クラシック的な和声の横の結び付きを整理し、コードという塊の連なりだと捉え直すことに他ならないが、この転換のうちにこそ、後のポピュラー音楽理論の萌芽があった。さらに、パターン生成とその網羅を身上とするシリンガー・システム故、複雑なコードを組織的に展開していく方法も説明され、7th、9th、11th、の和声に関する理論を早い段階で学ぶことができる。四声の和声において、バス声部と上三声をそれぞれ別々に組織し展開していく方法も講義され、この中には後のバークリー・メソッドにて、アッパー・ストラクチャー・トライアドの理論として教えられているものも含まれている

（さらに課程を進むと、複数のコードの流れを重ね合わせるポリコード理論なども講義される）。こうした和声についての講義の後、それらを旋律と組み合わせる方法、さらには対位法的な音の扱いへ、とカリキュラムは進んでいくわけだが、従来のクラシック音楽理論よりも、和声の構築に関するシステマティックな方法論を、学習の初期に得ることができるシリンガーのシステムが、当時のポピュラー音楽のミュージシャンから両手を挙げて迎えられたことは容易に理解されよう。

しかしながら、シリンガーの理論があくまで記譜を前提とした理論であることには、注意すべきである。順列組合せなどを使って音楽の展開のパターンを思考していくシリンガーのシステムは、五線紙の前で何時間も腕を組んで考え、自己の作品をマンネリに陥らせずに構造化していこうとする作曲のあり方には、それなりに有益な指針となり得た。その効果は、シリンガーに師事した後のガーシュインが、ベルクからの影響を独自に消化すらした「ポーギーとベス」のようなオペラを完成させ、紛うことなきクラシックの作曲家へと変貌して行ったことを見ても明らかであろう。だが、ガーシュインとは違ってポピュラー音楽の側へと踏み留まり、音楽がスウィングからビバップへ、より即興の比重が高いものへと展開する時代を生きたミュージシャンの立場からすれば、シリンガーの理論は、まだまだ扱いにくい部分を持つものであったことも確かである。生成されるパターンを余さず網羅しようと試みているために煩雑であり、数理的解析もいたずらに衒学的なものとして敬遠された。シリンガーの理論がポピュラー音楽の理論として整備されるには、それ

に躊躇なくメスを入れる人材の登場を待たなくてはならない。

シリンガーは、そのもっとも優秀な弟子一二人（七人説もある）に、自身の音楽理論を他人へと教授する許可を与えていたが、この一二人の中にローレンス・バークという名の青年がいた。後にバークリー音楽院を開設し、初代院長となる人物である。一九〇八年に生まれ（奇しくも、不可逆リズム、移調の限られた旋法などの技法によって、戦後のクラシック系現代音楽に大きな影響を与えたオリヴィエ・メシアンと同い年である）、ボストンの西の外れで育ち、一三歳の頃には既にプロのピアニストとして活動していたバークであったが、大学は理科系の名門マサチューセッツ工科大学（ＭＩＴ）へと進学。在学中も地元のライヴ・スポットで演奏を続けつつ、一九三二年には建築工学の学士号を得ている。卒業後、ニューヨークへと拠点を移し、ＮＢＣとＣＢＳでスタッフ・アレンジャー兼ピアニストとして活躍する最中、ヨーゼフ・シリンガーから音楽理論の手ほどきを受けることになる。一九三七年には結婚、一九四二年には息子リー・エリオット・バークが誕生。バークリー音楽院の名称は、後に音楽院第二代院長となるこの息子の名に由来する。戦争中にはボストンへと戻り、レイセオン社（軍事精密技術会社として著名）へ技術者として入社。ボストン海軍工廠などで働いていたバークであったが、一九四五年、土曜の午後を利用しパートタイムの教師としてシリンガーの音楽理論を教え始めることになる。最初の生徒はわずか三人だったという。これが後にバークリー音楽院となる私塾、シリンガーハウスの始まりだった。シリンガーの十二使徒の一人であったバークが、シリンガーの教えを

広め、そして裏切っていく過程。この過程の中にこそバークリー・メソッド成立の歴史はある。

シリンガーとは違い、バークは私塾を設立する時点からポピュラー音楽家に向けた教育を行うことを志向していた。MIT出身で、数学的なセンスもあったバークだからこそ、シリンガー・システムの中の衒学的に過ぎる箇所に、容赦なく鋏を入れることができた。また、ピアニストとして活躍していたバークは、シリンガー・システムで用いられる記号は煩雑に過ぎ、即興を身上とするジャズ演奏の現場で用いられるには不向きなことも良く理解していた。バークがシリンガー・システムを忠実に教授していたのは、シリンガーハウス設立後のほんの数年の期間に過ぎず、一九五四年には、シリンガーハウスは早くもバークリー音楽学校（後の音楽院）へと改称されることになる。これは、バークによるシリンガー・システムからの決別宣言であると同時に、新しいポピュラー音楽理論の確立をも宣言するものであった。

バークリー・メソッドでは、シリンガー・システムでは用いられることがなかったコードシンボルが全面的に採用されている点が目を惹く。現在、ポピュラー音楽全般で普通に用いられているコードシンボルは、一九二〇年頃にシカゴの即興音楽家がセッションを繰り返す中で、当座の必要から生み出したものだとされている（バロック期のクラシック音楽にも、通奏低音と記号で和声を指示し、その指示に基づいて即興で伴奏型を爪弾くシステムがあった。故に、コードシンボルとは新規の発明ではなくリヴァイヴァルであるとも

言える）。しかしながら、コードシンボルが誰もが知る一般的なものとなるのは一九四〇年代以降で、一九三〇年代までは多くのポピュラー音楽が、クラシック音楽のように全ての音符を記譜するやり方で書かれていたのだった。シリンガー・システムの中で、声部としての横の流れを裁断され、コードという塊の連続として捉え直された和声。この古くて新しい、そしておそらくシリンガー自身も便宜的なものとしてしか捉えていなかった考え方に、コードシンボルという記譜法は正に理想的な適合を見せた。そして、それこそが、スウィングからビバップへと、音楽における即興の重みが増していく音楽状況の中で真に必要とされていたシステムなのだった。しかしながら、バークリー・メソッド、ひいてはポピュラー音楽理論全般を、単に従来のクラシック音楽理論から、各声部の連結を切っただけのものと考えるのは間違いである。一九三〇年代当時、ポピュラー音楽は、既にクラシック音楽の語法には収斂され得ない独自の声を持っていた。ジャズをジャズたらしめ、後のポピュラー音楽の中へと脈々と受け継がれていく要素の多くは、ブルーズの血脈の中にあったものだ。ジャズ理論とブルーズとの関係については、ガンサー・シューラーによる『初期のジャズ』（湯川新＝訳、法政大学出版局）のような優れた研究書に詳細をゆずるとして、ここで注目したいのはコードシンボルの導入とシリンガーの和声理論とが合流するところに、ブルーズを構造化するのに最適なシステムが生まれ得たということである。

つまり、バークリー・メソッドとは、クラシックの和声理論をもってブルーズを捉え直し、コードという新しい概念に合う形で徹底的に構造化されたものなのだ。また、ここで

参照されたクラシックの音楽理論には、シリンガーのそれだけではなく、ブーランジェが教えていたような伝統的なクラシックの和声学も含まれている。シリンガーのシステムを仲立ちにすることによって、クラシック音楽の理論もポピュラー音楽の実践に適った形で噛み砕かれていく。事実、バークリー・メソッドの中には、当時の代表的な音楽理論書（例えば、V・パーシケッティの『二〇世紀の和声法』など）からの直接的影響をいくつも見つけられる。そして、この新しいメソッドを後押ししたのが、他ならぬ録音技術の発展であったことも忘れてはならない。録音技術によって、細部に至る記譜がなされていない即興的な音楽が、一回限りの演奏で霧散してしまうことから救われ、何度もプレイバックすることも、放送にのせることも、何万枚もレコードをプレスすることで世界的な市場を作ることも可能になった。これによって、記譜を身上としたクラシック音楽の絶対的優位が解体され、バークリー・メソッドのような隙間の多い理論体系に基づく音楽が、世界を席巻する素地が作られていく。録音技術によって一般化された理論。この出自故に、これに続くポピュラー音楽理論は、録音技術に代表されるテクノロジーの問題と切り離し得ないものとなる。

さて、ブーランジェである。「なぜ、多くのバークリー出身者が、シリンガーではなく、ブーランジェをバークリーのオリジンであると勘違いしているのか」。この問いに答えなければなるまい。まず、最初に断わっておかなくてはならないが、バークリーの公式文書に「ブーランジェがバークリーのオリジンである」と書かれたことはただの一度もない。

それにもかかわらず、多くの音楽家が勘違いをしているのには、主に二つの理由が挙げられよう。まず、バークリー音楽院そのもののオリジンにブーランジェが関わったことはないとしても、バークリーの講師のうちの何人かがブーランジェに実際に師事をしていた可能性が挙げられる。ブーランジェと言えば、一九四〇年から四六年までアメリカに滞在し、ニューヨーク・フィルハーモニックとボストン交響楽団を女性として初めて指揮するなど、八面六臂の活躍をし、この地のクラシック音楽教育へと大きな影響を与えた人物でもある。彼女のアメリカ人の弟子はリストアップすることも不可能なほど膨大な数に上り、その中には、前に挙げたようなクラシック音楽外の人材も含まれていた。バークリーにブーランジェの薫陶を受けた講師がいたとしても何ら不思議はない。もう一つの理由は、一九五〇年代当時、ポピュラー音楽が置かれていた社会的な立場にある。作曲家：アーロン・コープランド（彼もまた、ブーランジェの弟子である）が、一九七〇年代に至ってもガーシュインを「ブロードウェイの作曲家」と切り捨てていることからもわかるように、当時の音楽界ではハイ・カルチャーとサブ・カルチャーとの間の溝が、現在では想像もできないほどに深く、ジャズやロックを演奏する音楽家の社会的地位は不当なほどに低かった。故に、ブーランジェをバークリーの始祖と吹聴するポピュラー音楽家がいたとしても、それは無理ないことと言えるだろう。母が同じだとすれば、兄弟間での差別意識など、取るに足らないものとして無効化されてしまうだろうから。

一九九五年。シリンガー生誕一〇〇年、バークリー音楽院成立五〇年のこの年、シリン

ガーの愛弟子にしてバークリー音楽院設立者であるローレンス・バークは死去した。一つの時代の終わりを感じさせる話である。歴史は、バークリー・メソッドに限らず、全ての音楽理論が万能ではないことを語る。バークリー・メソッドが、録音・放送技術と流通の飛躍的進化とに歩調を合わせ、その形を刷新し続けているのもそれ故なのだ。そう、確かに理論には限界がある。しかしながら、理論が必要不可欠なものであることを示しているのも歴史である。ガーシュインが理論に助けを求めたことからもわかるように、頼るべき標柱を持たずして、自らの創造性を余さず発揮できる例は少ない。皆無と言って良いかもしれない。音楽理論とは世界認識のツールでもある。誰も、上下左右すら曖昧模糊とした世界では確信を持って動くことすらできず、蜘蛛の巣のように理論の糸を張り巡らせ、そのネットワークの上を自在に運動することによって初めて、自分の表現を生み出していくことが可能となる。ただしそれは、張り巡らせた糸に絡め取られる危険と背中合わせのものであるし、自らが進み得る領域を知らず知らずのうちに限定してしまうことでもある。われわれは音楽理論が持つ効用と副作用に自覚的でなければならない。バークリー・メソッドを学ぶのは、「二流のマイルス・デイヴィス」になるためではないのだから。自らが求める表現がバークリー・メソッドの外にあるものならば、新たに理論体系を作り出す必要だってあるはずだ。シリンガーも、バークも、そのことを身をもって示したのだ。

二〇一〇年二月五日

補講　文庫版あとがき対談 I

La Scuola della malinconia e la sensualità

大谷能生　ついに『憂鬱と官能を教えた学校』（以下『憂鬱と官能』）が文庫になるわけですが、菊地さんは何度のことですが、原稿見直して修正する作業はしないってスタイルですよね。

菊地成孔　手抜きという意味ではなくて、文庫化に際してはゲラチェックはなしにしようと思っている。『東京大学のアルバート・アイラー』（メディア総合研究所、のち文春文庫。以下『アイラー』）もそうだけど、というか、どんな本であろうと、出版後に、執筆当時はこう思っていたけれど、今ではこうは思ってないとか、あるいは後の調査によって新しい事実が判明し、単純に事実誤認が著作に残されてしまっていることが明白になる、といった話はいくらでもある。俺はそれを、基本的には全部残したいと思っている。デビュー当時は田舎者みたいな顔をしていたアーティストの写真がだんだん洗練されてキレイになっていくかのように。要するに、成長の記録だ。ただこれは、一冊読んだ読者は、その後の著作を全部読む、といった、実際にはありえない現象を想定しているけれども（笑）。

大谷　本が出来た段階でのドキュメント性を強く残すってことですね。たとえば、最初の時点で「ヨーゼフ・シリンガーはブーランジェの弟子だ」と言っているけれど、これは大間違いなわけです。そもそも実際の講義の最初の段階であった大きなミスを、『憂鬱と官能』として単行本化する時点で一回フォローして解消して、それを『アイラー』にいったときにまたちがうやり方で補正して、『M／D』（エスクァイア・マガジン・ジャパン）でも補正して、『アフロ・ディズニー』（文藝春秋）でまた補正して……みたいな感じで、「間違いを直す」というより「より正確にしていく」という作業を、われわれはちょこちょこやっている。

それは言い換えれば、ここに出たテーマ系でやりきれていないところが次のテーマになっていくということでもあって、『アフロ・ディズニー』まで、まあ大きく言えば四部作みたいになっているので、通して読んでいただけるとわかりやすいはずです。

菊地　そうそう。前著が次著を生む。デビュー作の不完全さをちょいちょい直しておくというのは、赤ん坊の頃の写真をフォトショップで修正するのと同じだ。と、こう言うと、すごくありげな話だけれども（笑）。

大谷　ところで、この本のもととなった映画美学校での講義は二〇〇二年でしたが、その頃のこととか覚えてますか？

菊地　どうして始めたのかはさっぱり覚えてない（笑）。話が決まってからは異様に覚えてるけど。

大谷　そうですよねー。なぜかというと、その頃は神経症の病気だったから（笑）。
菊地　発症直前から始まるからね。話が（笑）。
大谷　二〇〇一年に九・一一があり、その後に菊地さんの神経症の劇症発作がきて、で、ちょうどその前後に高円寺でマイルス・デイヴィスに関する自主講義をしたのが、このコンビの仕事の最初でしたよね。それから二〇〇二年四月にカミングアウトをはっきりして、その直後にデートコースペンタゴン・ロイヤルガーデン（DCPRG）のライヴがあって……。
菊地　四・一六だね。
大谷　On Air East でしたっけ。対バンにジミー・テナーとかいて。そのライヴ後に楽屋で会って、で、そこで共同講義の正式な依頼があったんですよね。その段階で、授業がスタートするまでに二週間くらいしかなかった。そこからがもう、怒濤の日々。毎日会ってましたよね。
菊地　うん、毎日会っていた。
大谷　一二回の講義の大雑把な見通しを作るのがまず大変だった。最初は「調律」から入って「調性」をやって、とか、「旋律」は四回でいけるか？　とか……。ちょっと話はそれますが、二〇〇〇年から二〇〇二年までのあいだに、危機的状況とまでは言いませんが、「このままいろんなことを放っておいたらヤバいんじゃないか？」という感じは相当ありましたよね。たまたま状況が整って、あの時点で理論とか歴史についてあらためて言説化

する努力をしたのはかなり良かったんじゃないか、と。もしかして、あの講義をやってなかったら菊地さんの状態はもっとかなりヤバくなってたんじゃないかとも思うんですよ。

菊地　あの段階で、充分ヤバかったが（笑）、要するに、昔から考えてきたことがあって、何年かそれをあたためていたら、偶然にも発表する機会ができたのでスムースに出しました。という、あくまで構造だけ見れば、そういう話なんだけど、凝縮度と勢いと速度がハンパなかった。状況論としての危機意識が複合的に襲いかかって来ていた。神経症の症状はそのひとつだったと言える。その意味で、まえがきにもあるけれど、『憂鬱と官能』は神経症の症状が一番濃密に封じ込められている。それ以外の俺の本は、発症前か治療中か治った後に書かれているんだけど、唯一この本だけは治療中の患者の状態で、進行していく治療と相互補完的に書かれている。そういう意味でも、当時やってしまったことを記録として残しておくべきだと思う。いい意味で、たくさんの反駁や批判にさらされる可能性をもっている。

大谷　一番危なっかしい本。

菊地　そう。そして、これは仕方が無いんだけど、危なっかしいものにはやはり魅力がある。『アイラー』もいいけれど『憂鬱と官能』が一番好き、という人は結構多い。『アイラー』は治療後のヘルシーさに満ちている。

大谷　今回、文庫化にあたって久しぶりに読み返してみて、僕も「あー、これは危ない本だなー」と思ったんですよ。危ないというのは、内容的にも危なっかしいことを言ってい

る箇所が多いってこともあるけど、本全体の文章のトーンがちょっと異常というか、語り口調のテクスチャーを僕と菊地さんのどっちに寄せていいか微妙にわからなかったりもしていて、その揺らぎが読者に伝染する可能性があるんじゃないかと。そもそも、初の共著だから、語りとして読ませる文体を一から発明しなければならなかったわけです。

菊地　二人の共通の文体がしっかり確立するのは『アイラー』からだからね。

大谷　そうですね。何冊も二人で講義録を作ってきて、毎回「この文章は二人の語りを大谷が一人称の文体に落とし込んだものです」って断っているのに、未だに菊地さんがしゃべったことがそのまま書かれていると思っている読者が多いっていう。

で、内容ももちろんだけれど、僕はそろそろこういった二人の講義録の「形式」についても読者に考えてほしいな、って今回思いました。というのも、このスタイルを作る作業こそが一番大変だったわけで、実際の授業期間は正味二週間だったけど、こういうかたちで書籍としてパッケージングするのには二年かかった。僕がどんどん文章を書いて菊地さんにチェックしてもらって、おたがい試行錯誤するうちに、この文体ができてきた。むしろ、そういう文章の形式の方に、こういった本の作り方それ自体の可能性の方に、これからは価値があるんじゃないかなと思うんです。これから何かものを作りたい人が参考にできるとすれば、本の内容には神経症的なパワーがたっぷり入っているのでなるべく触れずに（笑）、それをパッケージングする形式の方に注目してほしいと。でも、そう言ってもな一、無い物ねだりというか、ダメなんだろうな（笑）。

菊地　さまざまな拭いきれない誤読があるのは仕方がない、どれだけ説明しても「パークリーなんて、アメリカじゃ権威ない」と柳眉をつり上げる権威主義者はいなくならない。これは『アイラー』の話になるけど、まえがきで「すべては偽史だ」と言っているのに「こんな歴史観はアメリカじゃ通用しない」とわめき散らす権威主義者のヒステリーは止まらない。おおむね、権威主義者だ（笑）。「菊地の薫陶を受けた大谷」といった物言いには、ひとこと「ウケる～（笑）」としか言いようがない。しかしまあ、ミンガスに対するドルフィーの囁きのようになるが、わかっている人はいるよ（笑）。あと、貶されるときは俺ばっかり悪いみたいに言われるから（笑）、被害はイーヴンにより近いかも（笑）。一心同体的な共著というもの自体が少なくなっていて、咀嚼が難しいのかも知れない。「どちらが書いてるかは詮索しないでくれ」「取り分は一緒だ」と言っていたドゥルーズとガタリでさえ、最近、『アンチ・オイディプス草稿』（みすず書房）でガタリが書いた部分が明らかになった。藤子不二雄については説明の要もない。

大谷　われわれの場合、基本ずっとマイルスイズムですからね。マイルス・デイヴィス＋テオ・マセロをモデルとしているのだということがまだまだ理解されてない。

菊地　そりゃそうだよそもそもマイルス＋テオのことが知られてないんだもん（笑）。ほとんどの人が、マイルス一人で作っていると思ってるか、逆に、全部テオが仕掛けていると思ってしまう。権威主義というより、分裂や統合に対する免疫のなさではないか。われわれがおかしいんだ。だって大学の講義よ（笑）。

大谷　そうですね。よく考えてみると、異常かも（笑）。まあ、音楽や映画はだいたい「どっちがどっちを」ということをあんまり考えないんで。書籍……文学の分野が特殊なのかな。

菊地　推理小説にはいるけどね。でも、純文学も二人で書いてもいいと思うんだよね。エリントンの音楽だって、あれ、二人で書いてるんだし、ビートルズなんて、歌詞のキャラは一人だけど、曲のキャラは二人分のバンドだ。そもそも、読んでいるあいだは読者も忘れていると思うのだが、二人とも本職は音楽家であって（笑）、音楽には普通にあることだよ。同一性や共有や補完の話になると難しくなるが、要するにわれわれはバンドをやるように本を出している。なので、スリル感も大きいのかもしれないけれども。

大谷　『憂鬱と官能』は今読むと相当ヒリヒリする感じ。二人の無意識が出てしまっている。

菊地　さらに『憂鬱と官能』の著者たちは、軽鬱のはじまりの時代に軽躁状態なんだよ。図らずも一種のカウンターになった。日本全土が軽鬱から重鬱になっていく流れの中で、われわれは、少なくとも一緒に本を出すときには軽躁状態になっている。俺が治療中ということもあって、この本ではまだ重さがあるけれど、『アイラー』ではそれも終わってすっきりしている。

大谷　講義を行った二〇〇二年は、確実に時代の変わり日であったと思うんです。まず、

まえがきにも書かれている、われわれが講義中に通った鰻屋の老舗・竹葉亭京橋支店が潰れるのが、この講義が終わってすぐのことで（笑）。今は中華料理屋になっている。

菊地　打ち合わせと称して竹葉亭で鰻食ったりしてたんだよね（笑）。

大谷　鰻食ったり鯛茶漬け食ったり。

菊地　良い時代だよ。で、潰れた。あそこは、閉店して長らく空いてたよね。だけどその後、竹葉亭の本店はミシュランで星をとったわけ。竹葉亭は『ミシュラン東京』で唯一星をとった鰻屋だから、少なくともミシュランの調査員的には日本一の鰻屋になっちゃった。なのに京橋店は潰れたんだよね。

大谷　ガクッとしましたよね。あと、先日発表がありましたが、講義をやっていた映画美学校の建物自体も解体してしまうことになった。つまり、この講義はもう事実上、一時代前の出来事になったわけです。出てくる場所がもうすべて、今は存在しないっていう。

菊地　感無量だね。京橋の、向かいに竹葉亭があった、片倉紡績のレトロビルにあった映画美学校が渋谷に移ってしまうという。そもそも、あのときの映画美学校の状況とか、その中で音楽美学校を創設した岸野雄一さんの自我の問題とか、いろんなことが全部ひとつになったとも言えるんだよね。そもそも、映画美学校という映画の学校がなぜ音楽の学校をつくらなければならないのか、という特殊な増設様式に関しても、ただ「そういうことがあった」では済まされない何か特殊なことだよね。この本はある種の病者が書いたとしか言いようがない文学的な力があるからあまり顧みられないけれど、そろそろそういった

状況的なことも顧みられてもいい頃だとは思う。

大谷　「なぜ？　どうして、こういうことがこういう風に成立したの？」という疑問は当人たちにもはっきりとあるんですけどね。まだそれは解けていないという。

菊地　世に講義録はいっぱいあるけれど、たいてい学校は容れ物として最初からあるんだよ。たとえば『アイラー』の場合もそうで、東大は最初からある。だけど『憂鬱と官能』のときは学校から作り始めたわけ。「バークリー音楽院」がどうやってできたのか？　という追求は、講義のテーマであると同時に、明らかに映画美学校から音楽学校が生まれる。というリアルタイムの誕生という事実とシンクロしている。そこにものすごいパイオニア感というか、さあゼロ年代が始まったぞという。

大谷　そうですね。たまたまこの前、ナンシー関の絶筆というか、ちょうどわれわれが講義を行った二〇〇二年に刊行されたリリー・フランキーとの対談集を読み返したんだけど（『リリー&ナンシーの小さなスナック』文藝春秋、のち文春文庫）、二人の話していることが、なんというか、二一世紀の話には全然思えなくて、ほとんど昭和の話に感じるんですよ。それで、ああ、ここ数年で時代がやっぱ全然変わったんだな、って。

菊地　明らかに断層が入っているよね。なんせ、講義終了のパーティー中にナンシー関が亡くなった。

大谷　ナンシー関が、自宅の留守番電話の話をしているんです。ちょっといない間に留守電を二八件も入れる編集者がいて勘弁してほしい、みたいな話をしている。あるいは、仕

事の依頼がいきなりメールで来るとちょっとイラッとする、とか。「インターネットとかやりますか？」「やりません」みたいな感じで。それが二〇〇二年。話してる内容のほとんどが、ほのぼのとした「テレビと私」という感じで、ネットの話なんて一切なしで。

菊地　日本人のデスな感じが膨らんでいったのは九五年あたりからだと思うけど、それでもナンシー関が死ぬまではまだ牧歌的だったよ。ナンシーは、最終的には「ボン研究所」というサイトを持っていて、そこでファンと交流しているのね。だから生前、ぎりぎりでインターネットメディアにもタッチしてはいたんだけど、そこはきわめてユートピアというか、まったく炎上しなかった。ナンシーの場合、紙の上で読者とモメる、という昭和のかたちであって。

大谷　いわゆる文春的な感じ（笑）。

菊地　ブログ炎上という、ゼロ年代からはっきりする感じになる直前なんだ。そういう意味では、昭和の最後だよね。

大谷　『小さなハナシの本』にはそういった懐かしい感じが濃密にパックされていて、これと同じ時期にわれわれは講義をしていたのか、と。やっぱり時代って変わるんだなと思ったわけです。今はもう完全に二一世紀でしょう。人々のメンタリティも変わって……。だけど『憂鬱と官能』は、とりあえず音楽書として使えるクオリティをまだ保っている感じはありますね。読み返してみて、まだいけるな、とは思った。

菊地　『憂鬱と官能』を図式的にまとめれば、バークリー・メソッドとさえ言えないくらいの、汎用性が一番高い音楽理論を、あくまで叩き台にして、ものを考える本、ということになる。なので、ガチガチの実用書としてはやはり弱い。既存の音楽理論の入門書とはもう書籍としての構えが全然違う。

大谷　『憂鬱と官能』はわかりやすいというか、学術書として考えれば、まあ、小学六年生くらいのレベルですね。

菊地　幼稚園ぐらいかもしれない。日本の芸術大学で使う「楽典」というのがあるが、あれなんて日本にしかない。フランスでコンセルバトゥールに入学する少年少女たちは、あの内容は実家でワイン飲みながら基礎装備されている。

大谷　授業のときも、専門性を持たせるか、汎用性を持たせるか、どっちに寄せるかを探りながら講義をしていました。実際、最初はもっとばりばりにメソッドを教える方向で考えていたでしょう？　実学中心で。

菊地　そう。

大谷　で、そこに俺が噛むことになって、さらに受講生のレベルにもばらつきがあったので、そのバランスをどうするかを毎回、授業後に考えながら修正していったんですよね。

菊地　冷静に考えれば、バークリー・メソッドはごく初期のものを教えるだけでも、しっかり誠実にやると、最低三〜四年はかかる（笑）。実学をたった一ヵ月間の講義でやるなんて、はなから無理なのにもかかわらず。あの頃は結構イケるかもって思っていた。まあ、

時代も関係者たちも、誰も冷静ではなかった（笑）。

大谷　学校自体を作るっていう勢いにまかせて、夢を見てしまった（笑）。

菊地　今から思うと度しがたい計算間違いだったけれど、なにせやったのがはじめてだし、からだの状態も悪いし。悪いというか、いいというか……。

大谷　悪いですよ（笑）。

菊地　でも、劇症が出ないとあのタチの悪いパワーは出なかったからね（笑）。

大谷　やー、つき合ったのが、個人の悩みとかに徹底的に興味がない俺だからなんとかなったんであって、あのとき転移しやすいタイプの人が組んでたら、その人、煽りを喰って死んでますよ（笑）。俺は他人の病気とか履歴に対して興奮しないタイプの人間だから「病気は大変でしょうが、その点に関して僕にできることはありませんから、自分で治してください。さて、今日の授業は、こうしませんか？」みたいな（笑）感じだった。

菊地　煽り喰らう人だったら、コッチも恐ろしくて近寄れなかった（笑）。打ち合わせ中に向精神薬飲みに中座するのと、下痢で中座するのと変わらない感じ（笑）。精神分析が週に一度、講義が週に二回かな？　生まれて初めての精神分析治療を、受けては考え受けては考えながら、「個人史をさかのぼる」という精神分析の一般的な営為を同時平行でしていた。

大谷　つまり、個人史をさかのぼりながら音楽史をさかのぼっていたわけですね。

菊地　個人史をさかのぼりつつ再インストールしていくのが精神分析だから、まさに同じ

ことを音楽史でやっていたという言い方もできる。これは中に書いてあるけれど、当時、音響派というか、エレクトロニカというジャンルが「これがゼロ年代の音楽の聴き方だ」という趨勢をもっていて。それに対して俺たちはシチュアシオニズム的な姿勢を打ち出した。世がレア盤漁りのＤＪカルチャーに疲れ、何でも音なんだという音響ミニマリズムに傾いてるから、逆に音韻や記号のつくりの話をするとおもしろいのではないか、という発想だった。カウンターだったわけ。カウンターとしてのユースカルチャーがあっというまにマジョリティになる。カウンターにカウンターを喰らわすという（笑）。

大谷　映画美学校ということもあって、ＤＴＭをはじめとした、パソコンで自分一人でできることを教わりに来る人が多い気配もあり、それに対するアタックもあったかな。

とにかく、いろんなものに対してこれらの講義でアゲインストやアタックをしたけれど、一番大きい話で言うと、ジャズの環境ですね。例えば、「ジャズ・ファンはディスコに行かない」ということで、ジャズメンの腕利きがやっているバンドとしてのDCPRGはフリージャズ・バンドだと最初は考えられちゃったりもしていた。二〇〇一年当時は。あのサウンドをディスコ・ミュージックなども含めたブラック・ミュージック総体のなかに置きなおす、っていう話すら通りにくかった時代でしたから。

菊地　九〇年代的な価値をなんらかのかたちでパラダイム・シフトしようという動きにはなってる。名盤はまだ消費され尽くしていない。レア盤には構造的なありがたみは薄いとか。

大谷　ようやくね。

菊地　ということで、最初に言ったように、文庫化に際する修正はしない。だけど、冷静に読み返すに、さすがにこれだけはという部分が一ヶ所だけあり、それをここで正すので、ここを読んだ人は、読んでない人に教えてあげてほしい。

それは、長短度数と完全増減度数に関する説明で、増9度、つまり#9thの説明のところが誤読される可能性が高いという点。長短度数の外にも増減度数があること——増減度数の中に二つに割れた長短がある——二人兄弟。それと、増減度数の中に二つに割れていない完全度数がある——核家族。『憂鬱と官能』の説明では、ここがわかりづらい。当時は説明している気になっているんだけど、おもしろくしようとするバイアスがかかりすぎちゃっていて、非常に誤読しやすい。やってるときは熱狂してたから気がつかなかった（笑）。他にも理論的な誤謬とかおもしろさに傾いたおかげで読み間違えそうなところはいくつかあるけれど、さほどの傷ではない。批判も、クオリティの高いものから低いものまでいくつかもらったけど、すべてありがたく頂戴するとして、この、度数に関する基本についてだけは指摘しておきます。単純に、読みようによって、長短度数、つまり長三度・短三度の外には増三度・減三度が存在しないというふうに読めてしまう。増9度っていって#9thが出てきたのは、ブルースで調性が拡大されて生じた音程。ということに引きずられて、そもそも増9度という度数自体が存在せず、新規に作ったというふうに書いてし

まっているな。と思った。「ディミニッシュコードのディミニッシュ7の7が減七度なので結果長6度になってしまう。なので表記は7とする」とか「ドミナントのときの増9度がテンションになるときに#9thと言う。増9度は本当は増度数だから+9と表記すべき」等々、そういったバークリー式の記号の、細部の乱れに関して、わかりやすく詳しく説明せず、おもしろおかしく説明してしまったわけです。ハイだったんで（笑）。申し訳ない（土下座）。

大谷　長短調の中で増減の話をしてしまっている。増減だけで説明しなかったから、そこが間違いやすくなっている。

菊地　こう言うとわかりやすさとおもしろさが大体揃うと思うんだけど「度数は増減のあいだに完全がいる三人家族か、増減のあいだに長短がいる四人家族だ」ということね。これは音楽理論の学校で最初にやるから飛ばしてしまったんだよね。この講義は、そもそもどれくらい音楽理論をわかっている人を相手にしているのかがはっきりしないまま進んでいる。わかりやすいという人もいれば、全然わからないという人もいて。まあとにかく、実学的に言っておかなければならないのは、その点だけだね。それだけは上巻のあとがきに入れておきたい。

他にもそういうレベルのことはいっぱい入っているけれど、そんなことをいちいちエクスキューズしていたら本は冗長になるわ重いものになるわ、そこまで親切にしたところで誰にありがたがられるか、という（笑）。一般化して開き直るわけではないけれども、そ

もそも楽典自体だって書物として読んだらかなり危ないわけだから。さらに、本家本元のバークリーの教科書自体が危ないわけ。他の理論のことは知らない。少なくとも音楽理論に関して限定すれば、危なくない理論書はひとつもない。そこが音楽理論を書籍として出すということに関する基本的な罪悪感というか、悦びというか、音楽理論の本を出した人々にしか解らないだろう業みたいなことがあるわけ。（下巻へつづく）

［二〇一〇年二月五日、新宿歌舞伎町にて］